ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ

ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼

ਸੰਪਾਦਕ
ਊਮਾ ਸੇਠੀ

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼

Bharatavani
Book No. 48
Punjabi.

ਸੰਪਾਦਕ
ਡਾ. ਉਮਾ ਸੇਠੀ

ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ
ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ

ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ :
ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ ਰਾਣਾ ਨਈਅਰ
ਮੈਨੇਜਰ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ
ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ

ਸਭ ਹੱਕ ਰਾਖਵੇਂ ਹਨ

ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ : 2015

ISBN 81-85322-51-1

ਮੁੱਲ : 340/- ਰੁਪਏ

ਛਾਪਕ :
ਜਤਿੰਦਰ ਮੌਦਗਿਲ
ਮੈਨੇਜਰ, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪ੍ਰੈਸ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ

ਸਮਰਪਣ

ਆਪਣੇ ਸਮੂਹ ਪਰਿਵਾਰ ਨੂੰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਹਿਰਦ ਸਨੇਹ ਅਤੇ ਸਹਿਯੋਗ ਸਦਕਾ ਮੈਂ ਗਿਆਨ ਖੇਤਰ ਦੇ ਕੁਝ ਇਕ ਕਣਾਂ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋਈ ਹਾਂ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼

ਦੋ ਸ਼ਬਦ

ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਮੀਰੀ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਗਏ ਸ਼ਬਦ ਕੋਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਕੋਸ਼ ਨਿਰਮਾਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਆਰੰਭ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਜਾਂ ਲਿਪੀਅੰਤਰਨ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੋਲਵੀਂ ਸਤਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਅਨੇਕਾਰਥ ਕੋਸ਼ ਤੇ ਨਾਮ ਮਾਲਾ ਕੋਸ਼ ਇਸ ਖੇਤਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਮੁੱਢਲੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਸਨ। ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੀ ਆਮਦ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਕੋਸ਼ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 1854 ਈ. ਵਿੱਚ ਲੁਧਿਆਣਾ ਮਿਸ਼ਨ ਦੁਆਰਾ ਪਹਿਲਾ ਪੰਜਾਬੀ-ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਕੋਸ਼ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪੰਜਾਬੀ-ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ-ਪੰਜਾਬੀ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਦਾ ਕਾਰਜ ਲਗਾਤਾਰ ਚਲਦਾ ਹੈ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ, ਦੋ ਭਾਸ਼ਾਈ, ਬਹੁ-ਭਾਸ਼ਾਈ, ਵਿਸ਼ਵ ਕੋਸ਼, ਮੁਹਾਵਰਾ ਕੋਸ਼, ਅਖਾਣ ਕੋਸ਼, ਕਿੱਤਾ ਕੋਸ਼, ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ, ਤਕਨੀਕੀ ਕੋਸ਼ ਆਦਿ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼ ਤੇ ਸੰਦਰਭ ਕੋਸ਼ ਵੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਸੰਕਲਪਕ ਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਸਮਝਣ/ਸਮਝਾਉਣ ਹਿੱਤ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਵੀ ਇਸੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਕੋਸ਼ ਬਣਾਏ ਜਾਣ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਗੋਚਰੇ ਬਣਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਬਣਤਰ ਸਧਾਰਨ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਤੇ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਕੋਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਸਧਾਰਨ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ, ਉਚਾਰਨ ਤੇ ਵਿਆਕਰਣਕ ਕੈਟਾਗਰੀਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਅਜੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪੜਾਅ 'ਤੇ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦਾ ਖ਼ਜ਼ਾਨਾ ਐਨਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਵਸੀਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਤੋਂ ਮੁਨਕਰ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਅਜਿਹੇ ਕੋਸ਼ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਸਰਲ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਉਸ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗਕਰਤਾ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦ ਕਿ ਇਸਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਸਧਾਰਨ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਕੋਸ਼ਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਟੀਚਾ ਭਾਸ਼ਾ (Target Language) ਵਿੱਚ ਜਾਂ ਉਸੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਉਪਲਬਧ ਸਮਤੁਲ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਕੇ

ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ-ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ਵੀਕਰਨ ਦਾ ਅਰਥ ਗਲੋਬਲਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਜਾਂ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਅਰਥ ਦੇਣ ਦੀ ਇਹ ਵਿਧੀ ਹਰੇਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ। ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇ-ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਖੋਜ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਖੋਜਾਰਥੀ ਦੀ ਲੋੜ ਅਜਿਹੀ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆਂ ਕਰਨ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਪਾਠਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵੰਨਗੀ ਦੀ ਘਾਟ ਹੈ ਉੱਥੇ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਧਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਕਮੀ ਵੀ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਖਟਕਦੀ ਹੈ। ਵੱਖਰੇ-ਵੱਖਰੇ ਯਾਨਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਵਿਧੀਵਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੋਸ਼ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਅਜੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪੜਾਅ 'ਤੇ ਹੈ। ਕੁਝ ਗਿਣੇ ਚੁਣੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਨਿਰਮਾਣਕਾਰੀ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੰਮ ਹੋਣਾ ਅਜੇ ਬਾਕੀ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਵਿਧਾ ਦੀ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਸੰਕਲਪਕ ਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੇ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਤੋਂ ਆਈਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਤਕਨੀਕੀ ਤੇ ਸੰਕਲਪਕ ਮਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੂਜੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਤਤਸਮ ਜਾਂ ਤਦਭਵ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਦੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਲਪਾਂ/ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਸਮਝਣ ਸਮਰੱਥਾ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਉਹ ਜਾਂ ਤਾਂ ਲਿਪੀਅੰਤਰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਜਾਂ ਦੂਜਾ ਪ੍ਰਚਲਤ ਢੰਗ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਸਮਾਨਾਰਥਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਕੋਸ਼ ਦਾ ਪਾਠਕ ਬਹੁਤੀਆਂ ਮਦਾਂ ਦੇ ਵਿਆਪਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਤੋਂ ਹੀ ਅਸਮਰੱਥ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਉਹ ਕੇਵਲ ਰਟਨ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਹੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾਈ ਨਾਲ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਲੋੜ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿੱਤ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਮਹਿਸੂਸ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਧਾਵਾਂ ਕਹਾਣੀ, ਨਾਵਲ, ਨਾਟਕ, ਨਿਬੰਧ ਆਦਿ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਦਾ ਕਾਰਜ ਟਾਵੇਂ ਯਤਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਮੱਧਕਾਲੀ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਥਿਤੀ ਲੱਗਭੱਗ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਹੈ। ਗੁਰਮਤ, ਸੂਫ਼ੀ ਤੇ ਕਿੱਸਾ ਕਵਿਤਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸ਼ਬਦਕੋਸ਼ ਤਾਂ ਉਪਲਬਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉੱਥੇ ਵੀ ਅਜੇ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਕਮੀ ਖਟਕਦੀ ਹੈ; ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਧਾਰਾਵਾਂ ਦੀ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਗਹਿਨ ਅਧਿਐਨ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਭਾਸਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਇਸ ਖੇਤਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ

ਸਮਝਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੋ ਸਕਣ। ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਹਿੱਤ ਡਾ. ਟੀ. ਆਰ. ਵਿਨੋਦ ਨੇ ਨਾਵਲ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ 1999 ਵਿੱਚ ਨਾਵਲ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਕੋਸ਼ ਨਾਵਲ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ 'ਤੇ ਖੋਜ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਤੇ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਹਿਮ ਕੋਸ਼ ਹੈ। ਪਿਛਲੇ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਲਪਕ ਕੋਸ਼ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਅਰੰਭ ਹੋਇਆ ਹੈ। 2005 ਵਿੱਚ ਮੱਧਕਾਲ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਵਿ ਧਾਰਾ ਕਿੱਸਾ ਕਾਵਿ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਡਾ. ਜਗਤਾਰ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਿੱਸਾ ਕਾਵਿ ਦਾ ਸ਼ਬਦ ਕੋਸ਼ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਕੜੀ ਦੀ ਇਕ ਹੋਰ ਅਹਿਮ ਕ੍ਰਿਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਿੱਸਾ ਕਾਵਿ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅਰਥਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਨੇ ਅਰਬੀ ਫ਼ਾਰਸੀ ਤੇ ਤੁਰਕੀ ਮੂਲ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗਕ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਪਾਠਕ ਕਿੱਸਾ ਕਾਵਿ ਦਾ ਗਹਿਨ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਵਿਸ਼ਾ ਕੋਸ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੇ ਅਧਿਆਪਨ ਵਿੱਚ ਹਵਾਲਾ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਘਾਟ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਹਿਮ ਸ੍ਰੋਤ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵੀ ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀਆਂ ਸੰਕਲਪਕ ਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਸਮਝਾਉਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਇਕ ਭਾਸ਼ੀ ਤੇ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਕੋਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਜੇ ਤੱਕ ਸਾਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ। ਹੁਣ ਤੱਕ ਦੇ ਬਣੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਇਕ ਗੱਲ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਤੇ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿੰਨੇ ਕੁ ਅੰਦਰਾਜ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਲਏ ਵੀ ਗਏ ਹਨ ਉੱਥੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਰਿਆਇ/ਸਮਤੁਲ (synonym) ਅਰਥ ਦੇਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਮਝਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਰੂਪਕ, ਸੁਖਾਂਤ, ਦੁਖਾਂਤ, ਅਭਿਨੈ, ਸਮੂਹਗਾਨ ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਲੱਗਭੱਗ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਸਾਰੇ ਇਕ ਭਾਸ਼ੀ ਜਾਂ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਮੈਟਾਫ਼ਰ, ਕਾਮਦੀ, ਟਰੈਜਡੀ, ਐਕਟਿੰਗ, ਕੋਰਸ ਆਦਿ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਅਰਥ ਦੇਣ ਦੇ ਇਸ ਢੰਗ ਦਾ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਲਨ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਅਰਥ ਦੇਣ ਦੀ ਇਹ ਵਿਧੀ ਅਨੁਵਾਦਕ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਤਾਂ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਪੂਰਿਆਂ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਖੋਜ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਸਮਝਾਉਣ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਕੋਸ਼ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਅਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਸਮਝਾਏ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲੋੜ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ, ਸਮਾਜ ਵਿਗਿਆਨਾਂ ਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਅਧਿਆਪਨ ਪੰਜਾਬੀ ਮਾਧਿਅਮ

ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰੀਖਿਆ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਹੁਣ ਆਪਣੀ ਮਾਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਤਾਂ ਦੇ ਸਕਦੇ ਹਨ ਪਰ ਸਮੱਸਿਆ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਹੈ ਜੋ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਉਪਲਬਧ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦੇ ਸਮਝਣ ਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਤੇ ਦੁਭਾਸ਼ੀ ਵਿਸ਼ੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਅੱਜ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਤੇ ਸੰਸਥਾਗਤ ਦੋਵੇਂ ਪੱਧਰਾਂ 'ਤੇ ਅਜਿਹੇ ਖੋਜ ਕਾਰਜਾਂ ਦੇ ਨਿੱਠ ਕੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਨੂੰ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਿਆਂ ਅਤੇ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਕੋਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦਿਆਂ ਮੈਂ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਕੋਸ਼ ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੰਕਲਪਕ, ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ ਕੋਸ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗਕਰਤਾ ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਮਝਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਸਕੇ। ਨਾਟ ਸਾਹਿਤ ਅਤੇ ਨਾਟ ਆਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤੀ ਮਿਸਾਲਾਂ ਦਿੱਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਪਾਠਕ ਵਧੇਰੇ ਸੁਖੈਨਤਾ ਨਾਲ ਅਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਸਮਝ ਸਕਣ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਆਹਾਰਯ, ਸੰਧੀ, ਬਲੌਕਿੰਗ, ਵਿਰੇਚਨ, ਸਧਾਰਨੀਕਰਨ, ਕੋਰੇਗਸ, ਮਾਈਮ, ਰੂਪਕ ਆਦਿ ਅਨੇਕਾਂ ਅਜਿਹੇ ਤਕਨੀਕੀ ਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਵਿਧੀ ਤੇ ਪ੍ਰਸੰਗਕ ਹਵਾਲਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਸਮਝਣ ਯੋਗ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸ ਕੋਸ਼ ਦੀ ਨਿਰਮਾਣਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ, ਹਿੰਦੀ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਉਪਲਬਧ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਗੌਲਣਯੋਗ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਆਧਾਰ ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਗਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਨੂੰ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਕੋਸ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗਕਰਤਾ ਕਿਸੇ ਵੀ ਧਾਰਨਾ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਢੁਕਵੇਂ ਸੋਮੇ ਤੱਕ ਰਸਾਈ ਕਰ ਸਕੇ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਸੰਕਲਪਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਲਈ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਸਰੋਤ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਕਲਪੀ ਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੋਂ ਲੋੜੀਂਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਗਈ ਹੈ। ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਚਿੰਤਨ ਦਾ ਮੁੱਢ ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਆਪਣੇ ਗ੍ਰੰਥ ਪੋਇਟਿਕਸ (Poetics) ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਸਰੂਪ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਭਾਵੇਂ ਕੋਈ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਪਰ ਦੁਖਾਂਤ ਅਤੇ ਵਿਰੇਚਨ ਬਾਰੇ ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਵਿਚਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਆਧਾਰਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ

ਰਾਹੀਂ ਨਾਟ ਆਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੰਕਲਪ ਜਿਵੇਂ ਰਸ-ਸਿਧਾਂਤ, ਅਨੁਕਰਨ, ਵਿਰੇਚਨ ਸਿਧਾਂਤ, ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ, ਦੁਖਾਂਤ, ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ, ਵ੍ਰਿਤੀ, ਸੰਧੀ ਆਦਿ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਸਿਧਾਤਾਂ ਅਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਬਹੁਤੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਜਿਹੀਆਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੇ ਤਾਰਕਿਕ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵੀ ਬਕਾਇਦਾ ਮਦਦ ਲਈ ਗਈ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸੋਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹਾਸਿਲ ਗਿਆਨ ਤੇ ਉਪਲਬਧ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੁਣ ਛਾਣ ਕਰਨ ਮਗਰੋਂ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਜੋਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਰੂਪਾਂ ਜਿਵੇਂ ਗੁਜਰਾਤ ਦਾ ਭਵਾਈ, ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ, ਬੰਗਾਲ ਦਾ ਜਾਤਰਾ, ਉੱਤਰ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਦੇ ਰਾਮਲੀਲਾ ਤੇ ਰਾਸਲੀਲਾ, ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਦਾ ਤੀਰੂਕੁਤੂ, ਕਰਨਾਟਕ ਦਾ ਯਕਸ਼ਗਾਣ ਤੇ ਬਿਹਾਰ ਤੇ ਉੜੀਸਾ ਦਾ ਛਾਉ, ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਦਾ ਨੌਟੰਕੀ ਆਦਿ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਿਛੋਕੜ, ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਮਹੱਤਵ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਕਾਰ, ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਅਤੇ ਮਹੱਤਵ ਅਨੁਸਾਰ ਦਰਜ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਗਰੀਸ਼ ਕਰਨਾਡ, ਵਿਜੈ ਤੇਂਦੂਲਕਰ, ਸ਼ੰਭੂ ਮਿਤਰਾ ਤੇ ਹਬੀਬ ਤਨਵੀਰ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟ ਹਸਤਾਖਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਤੇ ਤਕਨੀਕਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਪ੍ਰਿਯਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ, ਜੁਗਤਾਂ ਅਤੇ ਸੋਮਿਆਂ ਬਾਰੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ੍ਰੋਤ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਹਾਸਿਲ ਜਾਣਕਾਰੀ ਉਪਰੋਕਤ ਦਰਸਾਏ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਸਮੱਗਰੀ ਦਾ ਇਕਤਰੀਕਰਨ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪੁਸਤਕਾਂ ਅਤੇ ਕੋਸ਼ਾਂ 'ਚੋਂ ਮਿਲਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤਾਰ ਸਹਿਤ ਵੇਰਵਾ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਕੋਸ਼ ਦੀ ਨਿਰਮਾਣਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਬਕਾਇਦਾ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕੋਸ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗਕਰਤਾ ਮਹਿਜ਼ ਤਕਨੀਕੀ ਟਰਮਾਂ ਵਿੱਚ ਉਲਝ ਕੇ ਹੀ ਨਾ ਰਹਿ ਜਾਵੇ ਸਗੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸੰਗਕ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸਰਲੀਕਰਨ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਸਕੇ ਕਿਉਂਕਿ ਕੋਸ਼ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਸੰਕਲਪਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੇ ਅੱਖਰੀ ਅਰਥ (Literal meaning) ਦੇਣ ਜਾਂ ਲਿਪੀਅੰਤਰਨ (transliteration) ਕਰਨ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਸਰਲ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਸਮਝਣ ਯੋਗ ਬਣਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਚਿੰਤਕਾਂ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਵਿਭਿੰਨ ਨਾਟ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਾਬਤ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਇਉਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਤੇ ਸੋਮਿਆਂ

ਰਾਹੀਂ ਇਕਤੱਰਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮਾਣਕ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਾਰਥਕਤਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਬਣੇ ਸੰਕਲਪਕ ਕੋਸ਼ ਅਤੇ ਗਲਾਸਰੀਆਂ ਵੀ ਇਸ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਤਾਰਕਿਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਲਾਹੇਵੰਦ ਸਿੱਧ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਐਮ. ਐਚ. ਐਬਰਾਮਸ (M.H. Abrams) ਦੀ A glossary of Literary Terms / Wendell V. Harris ਦੀ Dictionary of Concepts in Literary Criticism and theory ਪੁਸਤਕਾਂ ਨਾਟ ਸੰਕਲਪਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਹੀ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ ਹੋਈਆਂ ਸਗੋਂ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਧੁੰਦਲਕੇ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਅਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਸਾਰ ਗਰਭਿਤ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਰਹੀ ਹੈ। ਐਨਸਾਈਕਲੋਪੀਡੀਕ ਡਿਕਸ਼ਨਰੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਗਿਆਨ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਸਿੱਧੇ ਜਾਂ ਅਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਜੋਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੰਕਲਿਤ ਕੋਸ਼ੀ ਇਕਾਈਆਂ ਦੇ ਵਿਵੇਕ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਤੇ ਵਿਸਤਾਰਨ ਵਿੱਚ ਉਪਰੋਕਤ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਦੇਣ ਨੂੰ ਅੱਖੋਂ ਪਰੋਖੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ; ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਬਿਉਰਾ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਨੂੰ ਮਿਸਾਲਾਂ ਸਹਿਤ ਸਮਝਣਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਪੱਖ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਸੰਕਲਪਾਂ ਅਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਦੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਰਾਹੀਂ ਵਿਆਖਿਆਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਬੜੀ ਜਟਿਲ ਤੇ ਵਿਆਪਕ ਕਲਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ ਉਤੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਅਸੀਮ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਹਿਲੂਆਂ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਗਿਆਨ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਪੁਸਤਕਾਂ ਮੌਜੂਦ ਹਨ ਪਰ ਇਸ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਬਾਰੇ ਹੀ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ 'ਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਸਾਡੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਵਧੇਰੇ ਲੋੜੀਂਦੇ ਹਨ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪਹਿਰਾਵਾ, ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ, ਮੰਚ ਸੱਜਾ, ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪੜਾਵਾਂ 'ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਯੋਗਦਾਨ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਲਾ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ (Pentomime) ਸਪੀਚ (Speech), ਮੰਚ ਵਿਉਂਤ, ਰਿਦਮ (Rhythm), ਰੋਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਮੇਕਅੱਪ ਅਜਿਹੇ ਪਹਿਲੂ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਅੰਦਰ ਛੁਪੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵਸ 'ਤੇ ਫ਼ੈਲਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਦੀ ਨਿਰਮਾਣਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਹਾਸਿਲ ਗਿਆਨ ਮੇਰੀ ਸੂਝ ਨੂੰ ਨਿਖਾਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਸਹਾਈ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ

ਪਹਿਲੂਆਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਅਹਿਮ ਸਿੱਧ ਹੋਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੱਖ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਰੋਕਾਰ ਰਿਹਰਸਲ, ਟੈਕਨੀਕਲ ਰਿਹਰਸਲ ਅਤੇ ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ ਦੀਆਂ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਨੂੰ ਸੂਖ਼ਮਤਾਈ ਨਾਲ ਪਕੜਨ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਗੌਲਣਯੋਗ ਰਹੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ, ਹਿੰਦੀ ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਦੀ ਵਸਤ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ, ਸਰੂਪ ਤੇ ਸਿਧਾਂਤ ਸੰਬੰਧੀ ਲਿਖੇ ਗਏ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਨਿਬੰਧਾਂ ਤੋਂ ਮਿਲੀ ਸੇਧ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੰਕਲਿਤ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਦੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੋਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਧਾਰਕ ਤੇ ਸਹਾਇਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਟਕ ਤੇ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਪੜ੍ਹਨ ਯੋਗ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ ਵੀ ਕ੍ਰਮਕ ਤਰਤੀਬ ਅਨੁਸਾਰ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਇਸ ਖੋਜ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਖੋਜ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਤੇ ਖੋਜਾਰਥੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਲੋੜੀਂਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲੈ ਸਕਣ। ਇਹ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਤਕਨੀਕੀ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੋਵੇਗਾ ਉੱਥੇ ਸੌ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਆਏ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਝੁਕਾਵਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਲੋੜੀਂਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇਗਾ।

ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਐਬਸਰਡ, ਐਪਿਕ ਤੇ ਹੰਗਾਮੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਤੇ ਸਿਧਾਤਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਕਲਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਿਧਾਤਾਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਉਤੇ ਪਏ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟਾਂਤੀ ਮਿਸਾਲਾਂ ਸਹਿਤ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਕੋਸ਼ ਦਾ ਪਾਠਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਹੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਨ ਕਰੇ ਸਗੋਂ ਪ੍ਰਯੋਗਕ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਵੀ ਹੋ ਸਕੇ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਸੰਗਕ ਹਵਾਲੇ ਵੀ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਹਿੰਦੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟ ਅਲੋਚਕਾਂ ਦੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਨਾਟਕੀ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਥਾਂ ਪੁਰ ਥਾਂ ਸਹਾਈ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਇਉਂ ਨਾਟ ਕਲਾ, ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਨਾਟ ਚਿੰਤਨ ਨਾਲ ਪ੍ਰਣਾਈਆਂ ਇਹ ਗਿਆਨਵਰਧਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਸੰਕਲਿਤ ਨਿਰਪੇਖ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਸੁਖੈਨਤਾ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਮਝਾਉਣ ਵਿੱਚ ਤੇ ਕਾਰਗਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਕੋਸ਼ਾਂ, ਸੰਦਰਭ ਕੋਸ਼ਾਂ, ਸ਼ਬਦ ਸੂਚੀਆਂ ਤੇ ਸੰਕਲਪ

ਕੋਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਉਪਲਬਧ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਕੋਸ਼ੀ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਨੂੰ ਤਰਕਸੰਗਤ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਰਹੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਤੋਂ ਮੰਚ ਤੱਕ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਤੈਅ ਕਰਦਿਆਂ ਸਥਾਨ, ਰੂਪ, ਟਾਇਮਿੰਗ, ਕਾਰਜ, ਅਭਿਨੈ, ਡਰੈਸ, ਮੇਕਅੱਪ ਆਦਿ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਵਿਲੱਖਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਸੰਕਲਪੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ਦਾ ਗਿਆਨ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੀਆਂ ਪੁਸਤਕਾਂ 'ਤੇ ਵੀ ਆਧਾਰਤ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਹੈ।

ਇਉਂ ਇਸ ਨਾਟ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ਦੀ ਸੰਕਲਪਕ ਅਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਲ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਪਰ ਸਾਹਿਤ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੀਆਂ ਨਿੱਤ ਨਵੀਆਂ ਖੋਜਾਂ, ਅਧਿਐਨ ਵਿਧੀਆਂ ਤੇ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਹੇ ਵਾਧੇ ਕਰਕੇ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਦਾਹਵਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਸ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਗਈ ਹੋਵੇ। ਕੋਸ਼ ਨਿਰਮਾਣ ਕਾਰਜ ਇਕ ਨਿਰੰਤਰ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਹਰੇਕ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਨਵੇਂ ਸੰਸਕਰਣ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਨਵੇਂ ਅੰਦਰਾਜ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕੁਝ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਨੂੰ ਅਣਲੋੜੀਂਦਾ ਸਮਝ ਕੇ ਛੱਡ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਅਤੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਇਸ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਕਲਪਕ ਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਕਈ ਅੰਦਰਾਜ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਣ ਤੋਂ ਰਹਿ ਗਏ ਹੋਣਗੇ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਤੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਇਹ ਪਹਿਲਾ ਖੋਜ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਰਹਿ ਗਏ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸੰਕਲਪ ਅਗਲੇ ਸੰਸਕਰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿਣਗੇ। ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਪੂਰਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੋਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪਾਠਕਾਂ/ਪ੍ਰਯੋਗਕਰਤਿਆਂ ਲਈ ਬਾਧਾ ਨਾ ਬਣੇ। ਇਸ ਲੋੜ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਯਥਾਸੰਭਵ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟ ਸੰਕਲਪਾਂ ਤੇ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਮਦਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ ਉਦਾਹਰਨਾਂ ਸਹਿਤ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਜੋ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਕਠਿਨਾਈ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਨਾ ਕਰਨਾ ਪਵੇ। ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਅੱਖਰ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਰੱਖੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਰਬੀ, ਫ਼ਾਰਸੀ ਅੱਖਰਾਂ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਅਲੱਗ ਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਰਵਾਇਤੀ ਪ੍ਰਚਲਨ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸੇ ਪਾਲ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਸ਼, ਖ਼, ਗ਼, ਜ਼, ਆਦਿ ਅੱਖਰਾਂ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਸ, ਖ, ਗ, ਜ ਦੀ ਕ੍ਰਮਕ ਤਰਤੀਬ ਵਿੱਚ ਹੀ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਅੱਖਰਾਂ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਦੇਣ ਦਾ ਇਹੋ ਪ੍ਰਚਲਨ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਹੈ। ਇਸ ਕੋਸ਼ ਦੀ ਨਿਰਮਾਣਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਤੋਂ ਉਪਲਬਧ ਗਿਆਨ ਤੇ ਹਾਸਿਲ ਜਾਣਕਾਰੀ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਸੂਚਨਾ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਅਖੀਰ

'ਤੇ ਪੁਸਤਕ ਸੂਚੀ ਵਿੱਚ ਦਰਜ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ, ਹਿੰਦੀ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਆਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਿਧਾਂਤਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਹਾਸਿਲ ਗਿਆਨ ਭਾਵੇਂ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਪਰ ਕੋਸ਼ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅੰਦਰਾਜਾਂ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੁਸਤਕਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਗਿਆਨ ਦੀ ਛਾਪ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਦਿਖਾਈ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਅਖ਼ੀਰ ਤੇ ਲੇਖਿਕਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਮੁੱਚੇ ਵਿਦਵਾਨ ਚਿੰਤਕਾਂ ਦੀ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਸਿੱਧੇ ਜਾਂ ਅਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਹਰ ਅੰਦਰਾਜ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਅਤੇ ਸਰੂਪ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸ ਦੀ ਸੀਮਾ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤਿਬੱਧਤਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਕੁਝ ਖਾਮੀਆਂ ਦਾ ਰਹਿ ਜਾਣਾ ਸੁਭਾਵਕ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਖਾਮੀਆਂ ਨੂੰ ਸੋਧਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਜਾਰੀ ਰਹੇਗਾ।

ਮੈਂ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ ਅਰੁਣ ਕੁਮਾਰ ਗਰੋਵਰ ਜੀ ਵਾਈਸ ਚਾਂਸਲਰ, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਦੀ ਰਿਣੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਸਟੱਡੀਜ਼ ਨੂੰ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਭਰਵਾਂ ਸਹਿਯੋਗ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸੰਪੰਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਆਪਣੀ ਫ਼ਰਾਖ਼ਦਿਲੀ ਦਿਖਾਈ ਹੈ। ਇਸ ਕੋਸ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਲੋਂ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਵਿੱਤੀ ਸਹਾਇਤਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਇਸ ਕਾਰਜ ਦਾ ਪੁਸਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਛਪਣਾ ਅਸੰਭਵ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਇਸ ਅਪਾਰਦਰਸ਼ਤਾ ਵਾਲੇ ਸੁਭਾਅ ਲਈ ਮੈਂ ਹਮੇਸ਼ਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਭਾਰੀ ਰਹਾਂਗੀ। ਮੈਂ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ ਰਾਣਾ ਨਈਅਰ ਮੈਨੇਜਰ ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਸਮੂਹ ਸਟਾਫ਼ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਜਤਿੰਦਰ ਮੌਦਗਿਲ ਮੈਨੇਜਰ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪ੍ਰੈਸ ਦੀ ਵੀ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਤਕਨੀਕੀ ਮੁਸ਼ਕਲਾਂ ਨੂੰ ਹੱਲ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। ਮੈਂ ਕੁਲਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਦੀ ਵੀ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਜਿਸ ਨੇ ਪੂਰੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਨਾਲ ਕੋਸ਼ ਨੂੰ ਟਾਇਪ ਕਰਨ ਦਾ ਕੰਮ ਮੁਕੰਮਲ ਕਰ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਹੈ।

ਅਖ਼ੀਰ ਵਿੱਚ ਮੈਂ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪਾਠਕਾਂ ਤੇ ਖੋਜਾਰਥੀਆਂ ਦੇ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿੱਤ ਇਸ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਨੇਪਰੇ ਚਾੜ੍ਹਦਿਆਂ ਆਪਣੀ ਵਿਭਾਗੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਮੁਕੰਮਲ ਕਰਨ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਕਰ ਰਹੀ ਹਾਂ। ਮੈਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨ ਚਿੰਤਕਾਂ, ਲੇਖਕਾਂ ਅਤੇ ਸੰਪਾਦਕਾਂ ਦੀ ਸ਼ੁਕਰਗੁਜ਼ਾਰ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹ ਕੇ ਮੈਨੂੰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟ ਸੰਕਲਪਾਂ ਬਾਰੇ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਹਾਸਿਲ ਹੋਈ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਲਈ ਤਰਕ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ।

ਉਮਾ ਸੇਠੀ,
ਚੇਅਰਪਰਸਨ,
ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਪੰਜਾਬੀ ਸਟੱਡੀਜ਼,
ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ

1. ਓਪੇਰਾ/ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ *(Opera)*: - ਓਪੇਰਾ/ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਸਤਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਰਮਨੀ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਵੈਗਨਰ ਨੇ ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਵਿਗਸਣ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ। ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਨਾਟ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਆਦਿ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸੰਗੀਤ ਬਾਰੇ ਸੂਖ਼ਮ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਜੀਵਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਭਰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਲੈਅ, ਸੁਰ ਅਤੇ ਤਾਲ ਬਾਰੇ ਸੂਝ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੋਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਤੱਤ ਵਿਆਪਕਤਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸੰਭਾਵਨਾ ਸਿਰਜਨ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਸਿੱਧ ਹੋ ਸਕੇ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਹੀ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੂਝਵਾਨ ਸੰਗੀਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹਾ ਸਮਾਂ ਬੰਨ੍ਹਣ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤਕ ਅੰਸ਼ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਹੀ ਵਿਦਮਾਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ, ਭਵਾਈ, ਜਾਤਰਾ, ਯਕਸ਼ਗਾਣ ਆਦਿ ਲੋਕ-ਨਾਟ, ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਰੂਪ ਹਨ। ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ, ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਕਾਫ਼ੀ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ ਨੇ 1950 ਵਿੱਚ ***ਵਾਦੀ ਦੀ ਗੂੰਜ*** ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਸ਼ਮੀਰ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਤ ਕਸ਼ਮੀਰੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਸੀ। ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਦਾ ***ਅਮਰ ਪੰਜਾਬ*** ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਮਿਲੀ। ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ ***ਹੀਰ ਰਾਂਝਾ*** ਦਿੱਲੀ ਆਰਟ ਥੀਏਟਰ ਵਲੋਂ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਇੱਕ ਹੋਰ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਦੀਆਂ ***ਅਮਰ ਪੰਜਾਬ, ਲੱਕੜ ਦੀ ਲੱਤ*** ਤੇ ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ ਦੀਆਂ ***ਹਾੜੀ ਸਾਉਣੀ*** ਇਸੇ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪੂਰਨ ਸੰਗੀਤਕ ਗੁਣ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੇ। ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਤੇ ਰਾਗ ਰਾਗਣੀਆਂ ਦੀ ਬਕਾਇਦਾ ਲੋੜੀਂਦੀ ਸਮਝ ਹੋਣੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ, ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਧੁਨਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਸਮਨਵੈ ਰਾਹੀਂ ਹੁਣ ਨਵੇਂ ਕਿਸਮ ਦਾ

ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਆਰ. ਜੀ. ਅਨੰਦ, ਪ੍ਰੇਮ ਜਲੰਧਰੀ ਤੇ ਹਰਨਾਮ ਸਿੰਘ ਨਾਜ਼ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਦਿੱਲੀ ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਯਤਨ ਹੁੰਦੇ ਰਹੇ ਉੱਥੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਜਗਦੀਸ਼ ਫ਼ਰਿਆਦੀ ਨੇ ਸਾਹਿਬਾਂ ਅਤੇ ਕਾਲ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ ਦੀ ਅਦੁੱਤੀ ਦੇਣ ਨੂੰ ਵੀ ਅਣਗੌਲਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ, ***ਸੱਧਰਾਂ, ਸਮਝੌਤਾ, ਜੁਗਨੀ, ਹਾੜੀਆਂ ਸਾਉਣੀਆਂ, ਧਰਤੀ ਦੇ ਬੋਲ ਅਤੇ ਖੋਹੀਆਂ ਰੰਬੀਆਂ*** ਆਦਿ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਥੀਏਟਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਸੁੱਕੇ ਟੋਭਿਆਂ ਨੂੰ ਬਤੌਰ ਮੰਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਅੱਜ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਕੋਈ ਬਹੁਤੇ ਸਬੂਤ ਉਪਲਬਧ ਨਹੀਂ ਹਨ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਦੇਣ ਵੱਡਮੁਲੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ ਛੇਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਦੌਰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ, ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ, ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਤੇ ਜਗਦੀਸ਼ ਫ਼ਰਿਆਦੀ ਇਸ ਖੇਤਰ ਦੇ ਉੱਘੇ ਨਾਂ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ*; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਰੰਗਮੰਚ*)

2. **ਅੰਕ** *(Act)*: – ਅੰਕ ਦੇ ਕੋਸ਼ਗਤ ਅਰਥ ਸੰਖਿਆ, ਗਿਣਤੀ, ਨੰਬਰ ਤੇ ਗੋਦ ਆਦਿ ਦੇ ਹਨ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਅੰਕ ਦਾ ਅਰਥ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਅਰਥ ਨਾਲ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਖਾਂਦਾ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅੰਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਗਈ ਵੰਡ ਲਈ ਅੰਕ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅੰਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਇੱਕ ਸਮਾਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਅੰਕਾਂ ਲਈ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਸੁਝਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਵੰਡ ਅੰਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ; ਅੱਗੋਂ ਉਪਵੰਡ ਲਈ ਝਾਕੀਆਂ/ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅੰਕਾਂ ਤੇ ਝਾਕੀਆਂ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੀ ਥਾਵੇਂ ਕੋਰਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪੰਜ ਅੰਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਅਰੰਭ ਹੋਰੇਸ ਤੋਂ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਜਾਂ ਝਾਕੀਆਂ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਥੱਲੇ ਹੋਈ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਵਸਤ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਸ਼ਿਲਪ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨਾਟਕ

ਦੀ ਅੰਕ ਵੰਡ ਰਾਹੀਂ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲੀ ਅੰਕ ਵੰਡ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਅੰਕ ਵੰਡ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਕੋਲ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਾਡਲ ਸੀ। ਪਾਰਸੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਭਾਰੀ ਭਰਕਮ ਮੰਚ ਜੜਤ ਤੇ ਉਨਾਂ ਦੀ ਅੰਕ ਵੰਡ ਨੂੰ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀਆਂ ਨਾਟ ਕਿਰਤਾਂ ਲਈ ਕਬੂਲਦਾ ਹੈ। ਬਾਵਾ ਬੁੱਧ ਸਿੰਘ ਦਾ 1909 ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ***ਚੰਦਰ ਹਰੀ*** ਨਾਟਕ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੋ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਅੰਕ ਤੇ 25 ਝਾਕੀਆਂ/ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੰਜ ਅੰਕ ਅਤੇ 25 ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨਾ ਲਈ ਚਿਤਰੇ ਹੋਏ ਰੰਗਦਾਰ ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਰਦਿਆਂ ਦੇ ਅੱਗੇ ਸੰਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਅਜੋਕਾ ਨਾਟਕ ਅੰਕਾਂ ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵਸ 'ਤੇ ਫ਼ੈਲਿਆ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਲਈ ਅਜਿਹਾ ਸੈਟ ਤਿਆਰ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕੇ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਉਪਕਰਨਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਕੇਵਲ ਉਸ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਦੇਖਣ ਗੋਚਰੇ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਘਟਨਾ ਵਾਪਰ ਰਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਬਾਕੀ ਸਾਰੇ ਸੈਟ ਉੱਤੇ ਹਨੇਰਾ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਮੁੰਗੂ ਕਾਮਰੇਡ*** (2010) ਵਿੱਚ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅੰਕ ਵੰਡ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਪੂਰਾ ਨਾਟਕ 18 ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਮੁਕੰਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। 1931 ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 1960 ਤੱਕ ਦੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਸਮਾਉਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ;*** ਭਰਤ ਮੁਨੀ : ***ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***)

3. **ਅਕਾਸ਼ੀਪਟ/ਸਾਈਕਲੋਰੈਮਾ** *(Cyclorama)*: – ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਭਾਵ ਇੱਕ ਅਜਿਹੇ ਅਣਸੀਤੇ ਕੱਪੜੇ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਦੇ ਉਪਰਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚੋਂ ਥੱਲੇ ਵੱਲ ਨੂੰ ਲਟਕਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਟੇਜ ਦੇ ਇਸ ਉਪਰਲੇ ਸਾਰੇ ਭਾਗ ਲਈ ਫ਼ਲਾਈਜ਼ ਟਰਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਅਪ ਸਟੇਜ ਦੇ ਉਸ ਅਖੀਰਲੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰਾਂ ਕਵਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕੱਪੜੇ ਦੀ ਚੌੜਾਈ ਅਤੇ ਉਚਾਈ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਾਈਕਲੋਰਾਮਾ ਲਈ ਵਧੀਆ ਕਿਸਮ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਜਿਵੇਂ ਵੈਲਵਟ, ਸਿਲਕ ਜਾ ਸਾਟਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੈਣ ਵਾਲੀਆਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ

ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਇਕਸੁਰਤਾ ਉਜਾਗਰ ਹੋ ਸਕੇ। ਇਸ ਨੂੰ ਕੱਸਣ ਲਈ ਰੱਸੀਆਂ ਅਤੇ ਕੁੰਡੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ : ***ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ***)

4. **ਅੰਕੀਆ ਨਾਟ** *(Folk theatre of Assam)* : - ਅਸਾਮ ਦੇ ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮ ਵੈਸ਼ਨਵ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਹੋਇਆ ਸੀ ਪਰ ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਜਨਸਾਧਾਰਨ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਈ। ਸ਼ੰਕਰ ਦੇਵ ਅਤੇ ਮਾਧਵ ਦੇਵ ਦਾ ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪ ਨੂੰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਅਸਾਮ ਵਿੱਚ ਜਾਤ ਪਾਤ ਤੇ ਕਰਮ ਕਾਂਡ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਵੈਸ਼ਨਵ ਮੱਤ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਜਿਸ ਮੰਚ ਰੂਪ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਉਸੇ ਨੂੰ ਮਗਰੋਂ ਅੰਕੀਆ ਨਾਟ ਰੂਪ ਦਾ ਨਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਅੰਕੀਆ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹੀ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅੰਕ ਤੇ ਝਾਕੀ ਵੰਡ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ, ਗੀਤ ਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਾਤ ਨੂੰ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਸਾਰਾ ਦਿਨ ਨਾਮ ਕੀਰਤਨ ਕਰਨ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਸਾਰੇ ਅਦਾਕਾਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੌਰਾਨ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਹਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨਾ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਸੰਗੀਤਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਧਮਾਲੀ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬੜਾ ਮਨਮੋਹਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਧਮਾਲੀ ਦੇ ਖਤਮ ਹੋਣ ਪਿਛੋਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਗਰੋਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਸਾਮ ਦੀ ਬ੍ਰਜ ਬੋਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ; ਕਿਤੇ ਕਿਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਸਲੋਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਕਾਵਿ-ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਸਤ ਧਾਰਮਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਮਰਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਲਈ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬੁੱਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੀਤ ਗਾਇਨ ਦੀ ਸਮੂਹਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਹੈ। ਅੰਕੀਆ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਲੜਾਈ ਤੇ ਯੁੱਧਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਭਾਗਵਤ ਪੁਰਾਣ ਤੇ ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਸਾਮ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੋਕ-ਨਾਟ, 'ਰੁਕਮਣੀ ਹਰਣ',

'ਪਾਰਿਜਾਤ ਹਰਣ' ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਭਾਗਵਤ ਪੁਰਾਣ 'ਤੇ ਹੀ ਆਧਾਰਤ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੱਗਭੱਗ ਪੰਦਰਾਂ ਅਦਾਕਾਰ ਰਲ ਕੇ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਧਾਰਮਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਪੂਜਾ ਦਾ ਸਥਾਨ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਅੰਕੀਆ ਨਾਟ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵਾਂ 'ਤੇ ਖੇਡੇ ਜਾਦੇ ਹਨ। ਰਾਤ ਨੂੰ ਨੌ ਦਸ ਵਜੇ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਵੇਰੇ ਦਿਨ ਚੜ੍ਹਣ ਤੱਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਜਾਰੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਗਵਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨਾਲ ਅੰਕੀਆ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅੰਕੀਆ ਨਾਟ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵੈਸ਼ਨਵ ਮਤ ਦੇ ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਗੋਪਾਲ ਆਢਾ, ਰਾਮਾ ਨੰਦ, ਦਵਿਜ ਭੂਸ਼ਨ ਨੇ ਅੰਕੀਆ ਨਾਟ ਲਿਖੇ ਹਨ। ਨੇਕੀ ਤੇ ਬਦੀ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਅਧਾਰ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲਾ ਇਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਅਸਾਮ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - *ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ: ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ* ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

5. **ਅਨੁਕਰਨ ਸਿਧਾਂਤ** *(Theory of imitation)*: - ਅਨੁਕਰਨ, ਯੂਨਾਨੀ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਕਲਪ ਹੈ। ਅਨੁਕਰਨ ਦਾ ਅਰਥ ਯੂਨਾਨੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਮੀਮੇਸਿਸ ਦੇ ਸਮਾਨਾਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਲਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸੰਕਲਪ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਪਲੈਟੋ ਨੇ ਕਲਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਤਿਆਗ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਪਲੈਟੋ ਅਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਯੂਨਾਨੀ ਚਿੰਤਕਾਂ ਨੇ ਅਨੁਕਰਨ ਦਾ ਅਰਥ ਮੁਕੰਮਲ ਨਕਲ ਜਾਂ ਉਤਾਰੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਨਕਲ ਜਾਂ ਉਤਾਰਾ ਚਿੱਤਰਕਾਰ, ਰੰਗਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ, ਅਭਿਨੇਤਾ, ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਅਤੇ ਕਵੀ, ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਚਾਰ ਕੀਤਾ। ਉਸਨੇ ਇਸਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਉਤਾਰੇ ਜਾਂ ਨਕਲ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਸਕਾਟ ਜੇਮਜ਼ ਨੇ ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਅਨੁਕਰਨ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਕਲਪਨਾਤਮਕ ਮੁੜ ਉਸਾਰੀ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸਮਝਿਆ ਹੈ *"ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਅਨੁਕਰਣ ਦਾ ਮਤਲਬ ਹੈ, ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦਾ ਵਸਤੂਮੂਲਕ ਅੰਕਣ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀ ਕਲਪਨਾਤਮਕ ਮੁੜ ਉਸਾਰੀ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ।"* (ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਪੰਨਾ 3)

ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਸਾਰ ਕਲਾ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੀ ਅਨੁਕ੍ਰਿਤੀ ਹੈ। ਉਸਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਛੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਉਸਦੇ ਸੁਹਜ ਦੇ ਨਿਰਣਾਇਕ ਤੱਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਥਾਨਕ, ਚਰਿੱਤਰ ਚਿਤ੍ਰਣ, ਪਦ ਰਚਨਾ, ਵਿਚਾਰ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਧਾਨ ਅਤੇ ਗੀਤ।

ਇਹਨਾਂ ਛੇ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਦੋ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਨ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਤਿੰਨ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਣ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਜੋਂ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇੱਕ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਵੀ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਕਲਾ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਸਿੱਧ ਕਰਦਿਆਂ ਅਨੁਕਰਨ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿੜ ਕਰਾਇਆ ਹੈ। ਕਲਾ ਅਨੁਕ੍ਰਿਤ ਵਸਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਅਨੁਕ੍ਰਿਤ ਵਸਤਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਅਨੰਦ ਸਰਵਵਿਆਪੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਇਸ ਅਨੰਦ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਸੁਹਿਰਦ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਅਨੰਦ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਹੈ ਪਰ ਚਿੰਤਕਾਂ ਨੇ ਸੁਹਿਰਦ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਮਿਲਣ ਵਾਲੇ ਅਨੰਦ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਅਨੁਕਰਤਾ ਦੇ ਅਨੰਦ ਨੂੰ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਮੰਨਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਨੁਕਰਤਾ ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ ਅਨੰਦ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦਾ ਆਪ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਫੇਰ ਇਸ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਵਿਅਕਤੀ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਨੁਕਰਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਬਾਹਰਲੇ ਰੂਪ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਉਸਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਪੱਖ ਵਿਚਾਰ, ਅਹਿਸਾਸ, ਕਲਪਨਾ ਆਦਿ ਵੀ ਉਸ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਰਸਤੂ ਦੀ ਇਸ ਬਾਰੇ ਬੜੀ ਸਪਸ਼ਟ ਧਾਰਨਾ ਹੈ ਕਿ ਵਸਤੂ ਕਿਹੋ ਜਿਹੀ ਹੈ, ਨਾਲੋਂ ਕਿਹੋ ਜਿਹੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ ਜਾਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਇਹ ਗੱਲ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੋਕ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਕਿਹਾ ਹੈ ਪਰ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿੱਚ ਅਨੁਕਰਨ ਦਾ ਅਰਥ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਧਨੰਜਯ ਨੇ ਅਵਸਥਾ ਦੇ ਅਨੁਕਰਨ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਅਵਸਥਾ ਦੇ ਅਨੁਕਰਨ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਆਪਣੀ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ, ਚਾਲ ਢਾਲ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਅਭੇਦ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਦਾ ਇੰਨਾਂ ਕਲਾਤਮਕ ਅਨੁਕਰਨ ਕਰੇ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਵਿਚਲਾ ਫ਼ਰਕ ਖਤਮ ਹੋ ਜਾਵੇ ਯਾਨਿ ਦੋਨੋਂ ਅਭੇਦ ਹੋ ਜਾਣ। ਇਉਂ ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਅਨੁਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਨੇ ਵੀ ਅਨੁਕਾਰ ਜਾਂ ਅਨੁਕਰਨ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਟ ਕਰਮ ਵਾਸਤੇ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਨੁਕਰਨ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਅਨੁਕਰਣ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਵੀ-ਕਰਮ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਇੱਥੇ ਕਾਵਿ ਨੂੰ ਦੈਵੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੀ ਉਪਜ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਕਾਵਿ ਨੂੰ ਕਲਾ ਵਜੋਂ ਨਹੀਂ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ। ਕਾਵਿ ਨੂੰ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਵਿਦਿਆ ਵਜੋਂ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਨੂੰ ਉਪ ਵਿਦਿਆ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ। ਅਭਿਨੈ ਨਾਲੋਂ ਕਾਵਿ ਦਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਕਵੀ ਦਾ ਦਰਜਾ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਾਵਿ ਦੀ ਇਸ ਮਹੱਤਤਾ ਕਾਰਨ ਅਨੁਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਾਵਿ ਲਈ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਅਭਿਨੈ, ਨ੍ਰਿਤ ਆਦਿ ਲਈ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਮਹਾਂਕਾਵਿ, ਤ੍ਰਾਸਦੀ, ਕਾਮਦੀ ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਭੇਦ ਅਨੁਕਰਨ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਅਨੁਕਰਨ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ, ਵਿਸ਼ਾ ਤੇ ਵਿਧੀ ਹਰੇਕ ਦੀ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਸਿਰਫ਼ ਲੈਅ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਇਕਸੁਰਤਾ ਦੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਚ ਵਿੱਚ ਲੈਅ ਰਾਹੀਂ ਚਰਿਤ੍ਰ ਭਾਵ ਅਤੇ ਕਾਰਜ-ਵਪਾਰ ਦਾ ਅਨੁਕਰਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਾਮਦੀ ਜਾਂ ਪ੍ਰਹਸਨ ਵਿੱਚ ਨੀਵੇਂ ਪੱਧਰ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਪੰਨਾ 6)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - *ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

6. **ਅਨੁਬੋਧ ਕਾਪੀ** *(Prompt Copy)* : – ਅਨੁਬੋਧ ਜਾਂ ਪਰੌਮਟ ਕਾਪੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਪੱਖ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਜਿਹੀ ਡਾਇਰੀ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਨੂੰ ਨੋਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੌਰਾਨ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕਤਾ ਅਤੇ ਕਲਪਨਾ ਯੋਗਤਾ ਸਦਕਾ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਕਈ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨੂੰ ਉਹ ਬੜੀ ਬਕਾਇਦਗੀ ਨਾਲ ਇਸ ਕਾਪੀ ਵਿੱਚ ਨੋਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਅਮਲ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਜ਼ਿਹਨ ਵਿੱਚ ਬੈਠੇ ਹਰ ਨੁਕਤੇ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਿੱਕੇ-ਨਿੱਕੇ ਵੇਰਵਿਆਂ ਨੂੰ ਬਿਨਾਂ ਅਨੁਬੋਧ ਕਾਪੀ ਤੋਂ ਸੰਭਾਲ ਕੇ ਨਹੀਂ ਰੱਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼, ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਗਮਨ ਤੇ ਪ੍ਰਸਥਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਸਥਾਨ, ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ, ਮੰਚ ਸਮਗਰੀ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਲਿਖ ਕੇ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਅਧਾਰ 'ਤੇ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੌਰਾਨ ਕਈ ਵਾਧੇ ਘਾਟੇ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਸੰਬੰਧੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਦਿਤੇ ਗਏ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਮਾਂਜਣ ਸੰਵਾਰਨ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾਏ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪ੍ਰਬੰਧਕ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰ, ਮੇਕਅੱਪ ਮੈਨ, ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਵਗੈਰਾ ਦੇ ਸਮੂਹਕ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ ਹੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਕਾਰਜ ਸੰਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰਾ ਕਾਰਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੁਯੋਗ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਤਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਦਿੱਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਦਾਇਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਹਰੇਕ ਪ੍ਰਬੰਧਕ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਰਿਹਰਸਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਦਾਇਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਮੁੜ ਮੁੜ ਤਬਦੀਲੀ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸਮੁੱਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਖਿਡ ਪੁੰਡ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਸਾਰੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਅਤੇ ਹਦਾਇਤਾਂ ਪਰੌਮਟ ਕਾਪੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖ ਕੇ ਇਕੱਤਰ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਹਰ ਪਹਿਲੂ ਵਿੱਚ ਤਾਲਮੇਲ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਤੇ ਬੱਝਵਾਂ ਇਕਸੁਰਤਾ ਵਾਲਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ

ਅਨੁਬੋਧ ਕਾਪੀ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਸਹਾਇਕ ਡਿਜ਼ਾਈਨਰ ਨੂੰ ਸੌਂਪੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕੰਮਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ ਵੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ;*** ਜਸਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਮਾਂਗਟ : ***ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ***)

7. **ਅਭਿਨੇਤਾ** *(Actor)*: – ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਅਦਾਕਾਰ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਜਿਹੇ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਕੰਮ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਪੇ ਵਿੱਚ ਇਉਂ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਦਾਰ ਦਾ ਬਦਲਿਆ ਰੂਪ ਸਮਝਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਦਰਅਸਲ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸ਼ਾਸਤਰ ਬੜਾ ਜਟਿਲ ਸ਼ਾਸਤਰ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਮਨ ਵਚਨ ਅਤੇ ਸਰੀਰ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਉਪਯੋਗ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਨਾਟ ਅਚਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਸੌਂਪੀ ਸੀ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧਾਨ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਾ, ਸੈਨਾਪਤੀ, ਮੰਤਰੀ, ਪੁਰੋਹਿਤ ਅਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਗੁਣ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਬਕਾਇਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਭਾਵੇਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਪਰਖ ਦੇ ਮਾਪਦੰਡ ਹੁਣ ਉਹ ਨਹੀਂ ਹਨ ਪਰ ਤਾਂ ਵੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਉਸਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਲੱਛਣ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਚਿੰਤਨ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਮੁੱਖ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰਦਿਆਂ ਜਿੱਥੇ ਉਸਦੀ ਸਰੀਰਕ ਸੁੰਦਰਤਾ ਨੂੰ ਅਹਿਮੀਅਤ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ ਉੱਥੇ ਉਸਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ, ਤੀਖਣ ਬੁੱਧੀ ਤੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਸੋਚ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਵੀ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਟਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਅਨੁਸਾਰ, ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਲਚਕੀਲਾ ਤੇ ਤਨਾਓ ਮੁਕਤ ਸਰੀਰ ਉਸ ਨੂੰ ਵਧੀਆ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸੁਡੌਲ ਸਰੀਰ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਉਹ ਮਨ ਦੀ ਉਸ ਰਚਨਾਤਮਕ ਇਕਾਗਰਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਉਹ ਅਭਿਨੈ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਚਰਿੱਤਰ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖੁਭ ਕੇ ਉਸਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਉਤਾਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਸਟਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਨੇ ਅਭਿਨੀਤ (Staged) ਚਰਿਤਰ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਨਜ਼ਦੀਕੀ ਸਾਂਝ ਮੰਨੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬਾਰੇ ਬ੍ਰੈਖ਼ਤ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੀਤ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਸੁਚੇਤ ਪੱਧਰ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਹੋਣੇ

ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ ਅਰਥਾਤ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਵਾਰ-ਵਾਰ ਇਹ ਗੱਲ ਯਾਦ ਕਰਵਾਈ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਚਾਰ ਹਨ। ਕੁਝ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕ ਇਸ ਮੱਤ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹਨ ਕਿ ਵਧੀਆ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਭਿਨੈ ਦੌਰਾਨ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਅਭਿਨੀਤ ਚਰਿਤਰ ਵਿੱਚ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅਭੇਦ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਚਿੰਤਕਾਂ ਦੀ ਇੱਕ ਧਾਰਨਾ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਵਧੇਰੇ ਕੁਸ਼ਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਉਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਅਭਿਨੀਤ ਕਿਰਦਾਰ ਦੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਂਦਿਆਂ ਹੋਇਆ ਵੀ ਆਪਣੀ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕ ਤੇ ਕਲਪਨਾਤਮਕ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਸੁਚੇਤ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਇੱਕ ਸਿਰਜਕ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਜਿਸ ਅਭਿਨੀਤ ਚਰਿੱਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਹਿਲਾਂ ਖੁਦ ਉਹਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫ਼ੇਰ ਆਪਣੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦੁਆਰਾ ਉਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅੰਦਰ ਚਲਦੀ ਹੈ ਉਂਵੇ ਹੀ ਉਹਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਬਾਹਰ ਵੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਕੇਵਲ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਹੋਣਾ ਹੀ ਕਾਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਹੋਣਾ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਇੱਕ ਸਾਧਨਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਧਨਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਗੁਣਾਂ 'ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸਖਸ਼ੀਅਤ ਦੀਆਂ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਅਰਥਾਤ ਤੁਰਨ-ਫਿਰਨ, ਉਠਣ-ਬੈਠਣ, ਬੋਲਣ-ਚਾਲਣ, ਹੱਸਣ ਆਦਿ ਨੂੰ ਤੋੜਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਉਸ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਹਰੇਕ ਭਾਵ, ਸੰਕੇਤ, ਜੈਸਚਰ ਤੇ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਨੂੰ ਮੰਚੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਰੋਲ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਭਾਵਪੂਰਤ ਅਨੁਭਵ, ਪ੍ਰੋੜ੍ਹ ਗਿਆਨ, ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਰੁਚੀਆਂ, ਕਲਾਮਈ ਅੰਦਾਜ਼ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਅਤੇ ਬਹੁਦਿਸ਼ਾਵੀ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਦੁਆਰਾ ਅਜਿਹੇ ਸਾਰਥਕ ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਅਨੁਭਵ ਸ਼ਕਤੀ ਤੇਜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਉਸਦੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਬਲ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸਾਰਥਕ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਰੋਲ ਬੜਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਕਰਿਪਟ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰਾਂ ਦੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਉਘਾੜਨ ਦਾ ਇੱਕ ਮਕਸਦ ਇਹ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਚਰਿਤਰ ਨੂੰ ਉਸੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰੇ। ਇਸ ਲਈ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ, ਪਹਿਰਾਵੇ, ਉਮਰ ਅਤੇ ਦਿੱਖ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਇਹੋ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਅਦਾਕਾਰ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਵਾਂਗ

ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੋਵੇ। ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਇਉਂ ਬਿਆਨ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰਲੀ ਜਟਿਲਤਾ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ :

ਪਹਿਲਾ ਵਿਅਕਤੀ : *ਪਤਲੂਨ ਕਮੀਜ਼। ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਲੜਾਈ ਹਾਰ ਚੁੱਕਣ ਦੀ ਛਟਪਟਾਹਟ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।*

ਦੂਜਾ ਵਿਅਕਤੀ : *ਪਤਲੂਨ ਅਤੇ ਬੰਦ ਗਲੇ ਦਾ ਕੋਟ, ਆਪਣੇ ਆਪ ਤੋਂ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਪਰ ਫੇਰ ਵੀ ਸ਼ੰਕਾਗ੍ਰਸਤ*

———————————————————

ਚੌਥਾ ਵਿਅਕਤੀ : *ਪਤਲੂਨ ਦੇ ਨਾਲ ਪੁਰਾਣੀ ਕਾਟ ਦਾ ਲੰਬਾ ਕੋਟ। ਚਿਹਰੇ ਉੱਤੇ ਬਜ਼ੁਰਗ ਹੋਣ ਦਾ ਬਹੁਤ ਜਿਆਦਾ ਅਹਿਸਾਸ*

(ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼- ***ਆਧੇ ਅਧੂਰੇ***, ਪੰਨਾ 11)

ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਇਉਂ ਬਿਆਨਣ ਦੇ ਢੰਗ ਰਾਹੀਂ ਦਰਅਸਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਤੋਂ ਇਹ ਮੰਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਲਿਖਤ ਤੋਂ ਪੜ੍ਹ ਕੇ ਉਸੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਕਰੇ। ਅਜਿਹਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਇੱਕ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਉਚ ਵਰਗ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਜਿੱਥੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਉਠਣ ਬੈਠਣ, ਤੁਰਨ ਫ਼ਿਰਨ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਦੀ ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਵੇ; ਉੱਥੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਜਟਿਲਤਾ, ਅੰਦਰੂਨੀ ਤਨਾਓ ਅਤੇ ਦਵੰਦਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਉਂਕਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਰੋਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਆਵਾਜ਼ਾਂ, ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਗੀਤ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਨਾਟਕੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਉੱਤੇ ਪੁਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਸਭ ਤੋਂ ਅਨਿਵਾਰੀ ਤੱਤ ਹੈ। ਪ੍ਰਤਿਭਾਸ਼ਾਲੀ ਤੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਸੂਝ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਨਾਟਕ ਕਲਾ***; ਮੈਥਿਲੀਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : ***ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ***)

8. ਅਭਿਨੈ *(Acting)* : - ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਮੂਲ ਤੱਤ ਅਭਿਨੈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦੁਆਰਾ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਅੰਦਰੋਂ ਬਾਹਰੋਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਕੇਵਲ ਅਨੁਕਰਨ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਲਾ ਹੈ। ਨਾਟ-ਪਾਠ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਖੇਡ-ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਨੁਕਰਨ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਤੋਂ ਹੀ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਮਾਨਵੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰਕੇ ਪੂਰਨ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਵਿੱਚ ਢਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੂਲ ਆਧਾਰ ਹੈ।

ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਅਭਿਨੇਤਾ/ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਅਰਥਾਤ ਉਹਦੇ ਉਠਣ ਬੈਠਣ, ਤੁਰਨ ਫ਼ਿਰਨ, ਬੋਲਣ ਚਾਲਣ, ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਸੈਨਤਾਂ, ਰਮਜ਼ਾਂ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਅਦਾਕਾਰ, ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦੀ ਟਰੇਨਿੰਗ ਹਾਸਿਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਸਾਤਵਿਕ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅੰਗ ਅੱਖਾਂ, ਬੁੱਲ੍ਹ, ਭਰਵੱਟੇ, ਹੱਥ, ਪੈਰ ਆਦਿ ਨੂੰ ਹਿਲਾਉਣ ਦੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬਿਨਾਂ ਕੁਝ ਮੂੰਹੋਂ ਉਚਾਰੇ ਕੇਵਲ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਵਾਦ ਵੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਿਹਰਸਲ ਦੌਰਾਨ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਮੁਹਾਰਤ ਉੱਤੇ ਪੂਰਾ ਜ਼ੋਰ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਉੱਚੀ, ਨੀਵੀਂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ, ਗੱਲ ਨੂੰ ਮੱਧਮ ਸੁਰ ਵਿੱਚ ਕਹਿਣ ਤੇ ਰੁਕ-ਰੁਕ ਕੇ ਬੋਲਣ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਨਿਹਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ ਜਾ ਕੇ ਰਚਨਾ ਦੇ ਸੰਕੇਤਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਲੰਬੇ ਅਭਿਆਸ ਤੇ ਅਣਥੱਕ ਮਿਹਨਤ ਸਦਕਾ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਲਈ ਕੜੀ ਮਿਹਨਤ, ਕਠੋਰ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ, ਮਾਨਸਿਕ ਇਕਾਗਰਤਾ ਤੇ ਸੱਚੀ ਲਗਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਮੈਥਲੀਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ: *ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ*; ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ*; Oscar G. Brockett : *The theatre, an introduction*)

(ੳ) ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ : – ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ 'ਹ੍ਰੀ' ਧਾਤੂ ਤੋਂ ਬਣੇ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਹਰਣ ਕਰਨਾ ਅਰਥਾਤ ਲੈ ਜਾਣਾ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪਹਿਰਾਵੇ ਅਤੇ ਸੱਜਾ-ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰ ਰਹੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਹੋ ਸਕਣ। ਜਦੋਂ ਤੱਕ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਪਰਦੇ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਗਵਾਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਉਦੋਂ ਹੀ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਨਗੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਭੇਸ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕਰ ਲਵੇਗਾ। ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਦੂਜੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਆਂਗਿਕ (ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ) ਵਾਚਿਕ (ਬੋਲ ਅਤੇ ਉਚਾਰ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਅਭਿਨੈ) ਅਤੇ ਸਾਤਵਿਕ (ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ) ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੀ ਕਸੱਵਟੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਗਹਿਣਿਆਂ, ਸ਼ਸ਼ਤਰਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟ ਵਸਤਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਜਾਵਟ, ਯੋਜਨਾ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ, ਗਹਿਣਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਅਤੇ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਸ਼ਸ਼ਤਰਾਂ ਦੀ ਸੁਜੋਗ ਅਤੇ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਹੀ ਹੋਰ ਪਹਿਲੂ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ, ਦਾਨਵਾਂ ਆਦਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰਕੇ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਸਮਾ ਜਾਣਾ; ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਗਹਿਣਿਆਂ, ਵਸਤਰਾਂ, ਸ਼ਸ਼ਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਹੀ ਸਹਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਜੀਵ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਜੀਵ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਵੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੀ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਗਹਿਣਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਬਕਾਇਦਾ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅਦਾਕਾਰ ਉੱਤੇ ਗਹਿਣਿਆਂ ਦਾ ਭਾਰ ਇੰਨਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਾ ਪਵੇ ਕਿ ਉਹ ਅਭਿਨੈ ਨਿਭਾਉਣ ਤੋਂ ਹੀ ਅਸਮੱਰਥ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦੇਵਤਾ, ਰਾਖਸ਼ ਜਾਂ ਪਸ਼ੂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ

ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਇੱਕ ਵਿਧੀ ਸੁਝਾਈ ਗਈ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਉੱਤੇ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਸੁਜੋਗ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਸੰਬੰਧਤ ਦੇਵਤੇ ਜਾਂ ਰਾਖਸ਼ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਉਲੀਕ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਨਾਟ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸੰਬੰਧਤ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਦੇਖਣ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਹੋ ਸਕਣ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਾਟ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪਰਿਪੇਖ ਵੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਾਰੀਆਂ ਮਸ਼ੀਨਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਰਤਣ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

ਅ) ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ :– ਅਭਿਨੈ ਸ਼ਬਦ 'ਨੀ' ਧਾਤੂ ਤੋਂ ਬਣਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਅਰਥ ਹਨ 'ਲੈ ਜਾਣਾ' 'ਅਭਿ' ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਚਾਰੇ ਪਾਸਿਓਂ। ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਨੰਦ ਤੋਂ ਮਿਲਦੀ ਸਿਖਿਆ ਵੱਲ ਲੈ ਜਾਣਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਕਿਸਮਾਂ ਦੱਸੀਆਂ ਹਨ। ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਆਹਾਰਯ ਅਤੇ ਸਾਤਵਿਕ। ਸਰੀਰਕ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਸਰੀਰ ਦੇ ਛੇ ਅੰਗ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ; ਸਿਰ, ਹੱਥ, ਛਾਤੀ, ਕਮਰ, ਦੋਵੇਂ ਪਾਸੇ ਅਤੇ ਦੋਵੇਂ ਪੈਰ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਅੱਖਾਂ, ਭਰਵੱਟੇ, ਨੱਕ, ਬੁੱਲ੍ਹ, ਗੱਲ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਠੋਡੀ ਨੂੰ ਉਪਾਂਗ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਾਰੇ ਅੰਗ ਸਹਾਇਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇੱਕ ਇੱਕ ਅੰਗ ਦੀਆਂ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਅਭਿਨੈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ ਇੱਕਲੇ ਸਿਰ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਤੇਰਾਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਹਨ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ 'ਤੌਰ ਤੇ ਸਿਰ ਨੂੰ ਤੇਜ ਰਫ਼ਤਾਰ ਨਾਲ ਹਿਲਾਉਣ ਵਾਲੀ ਮੁਦਰਾ ਨੂੰ ਕੰਪਿਤ ਮੁਦਰਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਮੁਦਰਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਗੁੱਸੇ ਦਾ, ਪ੍ਰਤਿਗਿਆ ਦਾ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਰੋਗ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਦਾਵਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਵਰਗੀਕਰਣ ਅੱਗੋਂ ਨੌ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਜ਼ਰ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਭਾਵ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਕਰੁਣਾ ਰਸ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਅੱਖਾਂ ਦੀਆਂ ਪਲਕਾਂ ਦਾ ਥੱਲੇ ਵੱਲ ਝੁਕਾਅ, ਅੱਖਾਂ ਵਿੱਚ ਹੰਝੂਆਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਅਤੇ ਨਜ਼ਰ ਦਾ ਨੱਕ ਦੀ ਨੋਕ ਤੇ ਹੋਣਾ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਕਿਸਮ ਸਵੀਕਾਰੀ ਗਈ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਜ਼ਰ/ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ 36 ਕਿਸਮਾਂ ਦੱਸੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਰਸ-ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਤੇ ਸਥਾਈ

ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ 8-8 ਅਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦੀਆਂ 20 ਕਿਸਮਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅੱਖਾਂ ਦੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ, ਪਲਕਾਂ ਅਤੇ ਭਰਵੱਟੇ ਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕ੍ਰੋਧ, ਪ੍ਰਸੰਨਤਾ, ਹੈਰਾਨੀ, ਈਰਖਾ, ਪੀੜਾ, ਸੋਚ ਵਿਚਾਰ, ਹਾਸਾ ਤੇ ਔਰਤ ਦੇ ਨਖਰਿਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਬੁੱਲ੍ਹ, ਠੋਢੀ, ਗੱਲ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਮੂੰਹ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਗਏ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅੰਗਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੇ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚੋਂ ਅੱਖਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

ੲ) ਸਰੀਰਕ ਅਭਿਨੈ : - ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਬੜੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਸਾਤਵਿਕ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨਾਲ ਉਲੀਕਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਅਭਿਨੈ ਬਾਰੇ ਦਸਵੇਂ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਹਿੱਕ ਪਾਰਸ਼ਵ (ਪਾਸਿਆਂ) ਪਿੰਜਣੀਆਂ, ਜੰਘਾ ਅਤੇ ਪੈਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਥਿਤੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਅਭਿਨੈ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਿੰਜਣੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪੰਜ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਕੰਪਨ, ਵਲਨ, ਸਤੰਭਨ, ਉਦ੍ਵਰਤਨ ਅਤੇ ਵਿਵਰਤਨ ਦਰਸਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਪਿੰਜਣੀਆਂ ਦੇ 'ਕੰਪਨ ਅਭਿਨੈ' ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ/ਅਭਿਨੇਤਰੀ ਦੁਆਰਾ ਅੱਡੀਆਂ ਨੂੰ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਉਪਰ ਥੱਲੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੀਚ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚਾਲ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਿੰਜਣੀਆਂ ਦੀ ਹਲਕੀ ਹਰਕਤ ਨੂੰ ਵਲਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਤੋਰ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੁਆਰਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪੈਰਾਂ ਅਤੇ ਹਿੱਕ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਵੀ ਪੰਜ ਕਿਸਮਾਂ ਦਰਸਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਆਭੁਗਨ, ਨਿਰਭੁਗਨ, ਪ੍ਰਕੰਪਿਤ, ਉਦਵਾਹਿਤ ਤੇ ਸਮ। ਆਭੁਗਨ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਮੋਢਿਆਂ ਨੂੰ ਝੁਕਾ ਕੇ ਕਮਰ ਨੂੰ ਉੱਤੇ ਚੁੱਕ ਕੇ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਹਿੱਕ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਦੁਖ, ਭੈ, ਰੋਗ, ਲੱਜਾ, ਠੰਢ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਕੰਪਿਤ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹਿੱਕ ਦੀ ਕੰਬਦੀ ਹੋਈ ਅਵਸਥਾ ਤੋਂ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ

ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਪਾਤਰ ਤੇਜ ਤੇਜ ਸਾਹ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਅਭਿਨੈ ਰੋਣ-ਧੋਣ, ਹਾਸਾ-ਮਜ਼ਾਕ ਜਾਂ ਭੈ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਸਰੀਰ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮੂਡ ਅਤੇ ਰੌਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

ਸ) ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ : - ਸਰੀਰਕ ਅੰਗਾਂ, ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਸਾਤਵਿਕ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਵੀ ਕਿਸਮਾਂ ਹਨ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਵਰਣਿਤ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮਿਲੇ ਜੁਲੇ ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਨੇ ਸਾਮਾਨਯ ਦਾ ਅਰਥ ਸਾਧਾਰਣ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਬਾਰੇ ਨਾਟ ਅਚਾਰੀਆਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਮਤਭੇਦ ਹਨ। ਰਾਮ ਚੰਦ੍ਰ, ਗੁਣ ਚੰਦ੍ਰ, ਧਨੰਜਯ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਵਨਾਥ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟ ਅਚਾਰੀਆ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਇਸ ਕਿਸਮ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਉਪਰੋਕਤ ਪ੍ਰਕਾਰਾਂ ਦੇ ਤ੍ਰਹਿਤ ਹੀ ਵਿਚਾਰਿਆ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਇਸ ਦੀ ਵੰਨਗੀ ਨੂੰ ਅਲੱਗ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਹੀਂ ਸਵੀਕਾਰਿਆ। ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਹਾਰਕਤਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਤੋਂ ਪਿਛਲੇ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਬਹੁਤਾ ਨਹੀਂ ਗੌਲਿਆ, ਪਰ ਭਰਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਇਸ ਮੱਤ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹਨ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਜੇਕਰ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਅਜਿਹਾ ਅਭਿਨੈ ਨਿਰਾਰਥਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੂਖ਼ਮ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਰੀਰ ਉੱਤੇ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਪ੍ਰਤੀਕ੍ਰਿਆ ਨੂੰ ਸਾਤਵਿਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਤਵ ਦਾ ਅਰਥ ਮਨ ਹੈ ਇਸੇ ਲਈ ਮਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਤਵਿਕ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਤਵਿਕ ਭਾਵ ਉੱਤਮ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਇਸਤਰੀ ਪੁਰਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਜਵਾਨੀ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਨੇ ਸਤਵ ਭਾਵ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵ, ਹਾਵ, ਹੇਲਾ ਤੇ ਚੇਸ਼ਟਾ ਅਲੰਕਾਰ ਬਾਰੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ, ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ ਤੇ ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦਾ

ਅਰੰਭ ਸਤਵ ਅਰਥਾਤ ਮਨ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮਨ ਦੀ ਇਸ ਅੰਦਰੂਨੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸਦਕਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਸਾਤਵਿਕ ਤੇ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਤਵ ਦਾ ਕੋਈ ਸਥੂਲ ਰੂਪ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਦੂਜੇ ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਰਸਾਂ ਦਾ ਸਹਾਇਕ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਸਤਵ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਨੂੰ ਸਾਮਾਨਯ ਅਭਿਨੈ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

ਹ) ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ :– ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਹੱਥਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਨਾ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਅਸੰਯੁਤ ਅਭਿਨੈ, ਸੰਯੁਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ। ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ 64 ਕਿਸਮਾਂ ਮੰਨੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪਹਿਲੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਅਰਥਾਤ ਅਸੰਯੁਤ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ 24 ਕਿਸਮਾਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਪਤਾਕ ਮੁਦਰਾ, ਹਸਤ ਮੁਦਰਾ ਦੀ ਇੱਕ ਕਿਸਮ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਹਜਾਰਾਂ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਅਠਾਰਵੇਂ ਸਲੋਕ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪੱਚੀਵੇਂ ਸਲੋਕ ਤੱਕ ਇਸ ਮੁਦਰਾ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਮੁਦਰਾ ਰਾਹੀਂ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸੱਟ ਮਾਰਨ, ਅੱਗ ਸੇਕਣ, ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਦੇਣ, ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਅਤੇ ਘੁਮੰਡ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ, ਫੁੱਲਾਂ ਦੀ ਵਰਖਾ ਕਰਨ, ਕ੍ਰੋਧ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ, ਸਮੁੰਦਰੀ ਲਹਿਰਾਂ ਦੀ ਤੇਜ਼ੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ, ਪੰਛੀਆਂ ਦੇ ਉਡਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਆਦਿ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਦਾ ਸੁਝਾਉ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਇੱਕ ਹੱਥ ਅਤੇ ਉਂਗਲਾਂ ਦੁਆਰਾ ਬਣਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਆਕਾਰਾਂ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ, ਹੱਥ ਨੂੰ ਫੈਲਾਉਣ ਜਾਂ ਉਪਰ ਥੱਲੇ ਕਰਨ ਆਦਿ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ। ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਬਾਕੀ ਕਿਸਮਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਤ੍ਰਿਪਾਕ, ਕਰਤਰੀ ਮੁੱਖ, (ਕੈਂਚੀ ਦੇ ਮੂੰਹ ਵਾਂਗ), ਅਰਧ ਚੰਦ, ਅਰਾਲ (ਟੇਢਾ) ਸੁਕਤੁੰਡ (ਤੋਤੇ ਦੀ ਚੁੰਝ) ਮੁਸ਼ਟੀ (ਮੁੱਠੀ) ਸਿਖਰ, ਕਪਿਤਯ (ਫ਼ਲ ਦਾ ਨਾਂ) ਕਟਕਾ ਮੁੱਖ, ਸੂਚੀ ਮੁਖ, ਪਦਮ ਕੋਸ਼, ਸਰਪਸੀਰਸ਼ (ਸੱਪ ਦਾ ਫ਼ਣ), ਮ੍ਰਿਗਸ਼ੀਰਸ (ਹਿਰਨ ਦਾ ਸਿਰ) ਕੰਗੁਲ (ਕੰਗ ਵੇਲ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ) ਅਲਪੱਲਵ (ਹਿਲਦਾ ਹੋਇਆ ਪੱਤਾ) ਚਤੁਰ, ਭ੍ਰਮਰ (ਭੌਰਾ) ਹੰਸ ਆਸਯ (ਹੰਸ ਦਾ ਮੂੰਹ), ਹੰਸ ਪਕਸ਼ (ਹੰਸ ਦੇ ਖੰਭ), ਸੰਦੇਸ਼ (ਡੰਗਿਆ ਹੋਇਆ) ਮੁਕੁਲ (ਕਲੀ ਜਾਂ ਠੋਢੀ) ਅਤੇ ਤਾਮ ਚੂੜ (ਲਾਲ ਚੁੰਝ ਵਾਲਾ) ਹਨ। ਇਹ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਇਕੱਲੇ ਹੱਥ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਦੋਨਾਂ ਹੱਥਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਕੇ ਬਣਨ ਵਾਲੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਸੰਯੁਤ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਦੋਨਾਂ ਹੱਥਾਂ ਨੂੰ ਪਤਾਕ ਮੁਦਰਾ ਵਿੱਚ ਜੋੜ ਕੇ ਅੰਜਲੀ ਮੁਦਰਾ ਬਣਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇਵਤਿਆਂ, ਗੁਰੂਆਂ ਅਤੇ ਮਿੱਤਰਾਂ ਨੂੰ ਨਮਸਕਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਣਾਮ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਅੰਜਲੀ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਮੱਥੇ ਉੱਤੇ ਤੇ ਗੁਰੂਆਂ ਨੂੰ ਨਮਸਕਾਰ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਇਹ ਮੂੰਹ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਬਣਾਏ ਜਾਣ ਦਾ ਸੁਝਾਓ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਦੋਵੇਂ ਹੱਥਾਂ ਰਾਹੀਂ ਬਣਾਈਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਬਾਕੀ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਲੋਕਾਂ ਦੇ ਤਹਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਅੰਜਲੀ ਹਸਤ ਮੁਦਰਾ ਦੀ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ 126ਵੇਂ ਸਲੋਕ ਤੋਂ 128ਵੇਂ ਤੱਕ ਸੰਕਲਿਤ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਸੰਯੁਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ। ਕਪੋਤ, ਕਰਕਟ, ਸਵਾਸਤਿਕ, ਕਟਕਾ, ਉਤਸੰਗ, ਨਿਸ਼ਧ, ਦੋਲਾ (ਝੂਲਾ) ਪੁਸ਼ਟ-ਪੁਟ (ਫੁੱਲਾਂ ਦੀ ਬੁਕ) ਮਕਰ (ਮਗਰਮੱਛ) ਗਜਦੰਤ (ਹਾਥੀ ਦਾ ਦੰਦ) ਅਵਤਿਹਥ (ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਨਖਰੇ), ਵਰਧਮਾਨ (ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੋਇਆ) ਆਦਿ। ਦੋਵਾਂ ਹੱਥਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਹਨ। ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹਸਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਅਨੇਕਾਂ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਉਪਰੋਕਤ ਹਸਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੱਥ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਕੰਮਾਂ ਲਈ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ 21 ਸਿਰਲੇਖਾਂ ਅਧੀਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਾਰਜ ਵੰਡ ਬਾਰੇ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਹਸਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨੀਵੇਂ ਪੱਧਰ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਤੇ ਵਧੀਆ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਘੱਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨਵਗੁਪਤ ਨੇ ਦੇਵਤਾ, ਗੁਰੂ, ਰਾਜਾ, ਮੰਤਰੀ ਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਉੱਤਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਉੱਚੇ ਸੁੱਚੇ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲੇ ਇਹ ਪਾਤਰ ਸਾਤਵਿਕ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਰਾਜ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਦੂਜੇ ਵਿਅਕਤੀ ਮਧਿਅਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਧਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸਮਾਜ ਦੇ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਤਿੰਨੋਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹਸਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਣ ਦੀ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਮਨਾਹੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਦੁਖ, ਨਫ਼ਰਤ, ਬੁਢਾਪਾ, ਚਿੰਤਾ, ਲੱਜਾ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੱਥ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਦੋਵੇਂ ਹੱਥ ਰੁੱਝੇ ਹੋਣ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿੱਚ ਅੱਖਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਤੇ ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

ਕ) ਚਰਿੱਤਰ ਅਭਿਨੈ : – ਚਰਿੱਤਰ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਤੋਂ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਅਭਿਨੇਤਾ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮੁਹਾਰਤ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫੇਰ ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਸੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਬਾਰ ਬਾਰ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਉਹ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਕਲਾਮਈ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਗੌਣ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਿਸਮ ਪ੍ਰਵਾਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹਾ ਅਭਿਨੈ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਅਭਿਨੈ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਸੀਮਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਫ਼ਿਲਮੀ ਜਗਤ ਵਿੱਚ ਚਰਿੱਤਰ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਚਰਿੱਤਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਖਲਨਾਇਕ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਐਕਟਰਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਸਦਕਾ ਹੀ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਚਰਿੱਤਰ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਉੱਚ ਪੱਧਰ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਹੀਂ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਵੰਦਨਾ ਕਪੂਰ : *ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮੀਖਿਆ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲ*)

ਖ) ਚਿਤ੍ਰ ਅਭਿਨੈ : – ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਣ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸਰੀਰਕ ਅੰਗ ਤੇ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਬੋਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਸਾਤਵਿਕ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯ। ਇਹ ਚਾਰੋਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਨੇਕਾਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਚਿਤ੍ਰ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਕ ਜਗਤ ਦੇ ਅਨੇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਜਗਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨਾ ਹੀ ਚਿਤ੍ਰ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਹੱਥ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਚਿਤ੍ਰ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਸ਼ਟ, ਦੁੱਖ ਅਤੇ ਪੀੜਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਲਈ ਮੂੰਹ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅੱਖਾਂ ਦੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਅਤੇ ਪਲਕਾਂ ਨੂੰ ਘੁਮਾਉਣ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ ਅਨੇਕਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਵੇਂ ਹੀ ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਕੰਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਮੁਦਰਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਿਸੇ ਗੱਲ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਨਾਲ ਸੁਣ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਸੰਕੇਤਾਂ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾਟਕੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਡੀਕੋਡ ਕਰਨ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਚ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੀ ਹੱਥ ਦੀਆਂ ਉਂਗਲਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਵੀ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਉਂਗਲ ਨੂੰ ਘੁਮਾਉਣ, ਟੇਢੀ ਕਰਨ, ਝੁਕਾਉਣ ਤੇ ਹਿਲਾਉਣ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਵ ਹਨ। ਹੱਥ ਅਤੇ ਉਂਗਲਾਂ ਨਾਲ ਬਣਨ ਵਾਲੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੇ ਬਕਾਇਦਾ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਂ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਪਦਮਕੋਸ਼, ਸਰਪਸ਼ੀਰਸ਼, ਮ੍ਰਿਗਸ਼ੀਰਸ਼, ਕੰਗੁਲ ਜਾ ਅਲਪਦਮਕ ਮੁਦਰਾ। ਚੀਚੀ ਅਤੇ ਅੰਗੂਠੇ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਰੱਖਕੇ ਬਾਕੀ ਉਗਲਾਂ ਥੱਲੇ ਵੱਲ ਝੁਕਾਉਣ ਨੂੰ ਕੰਗੁਲ ਮੁਦਰਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਮੁਦਰਾ ਰਾਹੀਂ ਪੱਕੇ ਹੋਏ ਫ਼ਲਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਕ੍ਰੋਧ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਵੀ ਇਸੇ ਮੁਦਰਾ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਤਮ, ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਨੀਚ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਹੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਚ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਬਣਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਭਰਤ ਮੁਨੀ : ***ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***)

ਗ) ਨ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ : - ਨ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਚ/ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ, ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਦਿ ਕਾਲ ਤੋਂ ਹੀ ਮਨੁੱਖ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨਾਲ ਲੈਸ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਮਨ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਕਈ ਗੁਣਾਂ ਵੱਧ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇੱਕ ਵਿਧੀ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਮਸ਼ਹੂਰ ਲੋਕ ਨਾਚ ਭੰਗੜਾ ਨ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਮੂਕ ਸੰਕੇਤਾਂ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਹਰੇਕ ਕਾਰਜ ਨ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਰੂਪਮਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਗਿੱਧਾ ਵੀ ਨ੍ਰਿਤ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਹੀ ਇੱਕ ਕਿਸਮ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕੁੜੀਆਂ ਗੋਲ ਦਾਇਰੇ ਦੇ ਅੰਦਰ ਨੱਚਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਹਿਲਾਂ ਬੋਲੀ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਫ਼ੇਰ ਬੋਲੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼

ਬੋਲਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕੁੜੀਆਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵੰਤ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਉਂ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਬੋਲੀ ਵਿੱਚ ਸੰਮਿਲਤ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਨਾਚ ਹੈ ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਰਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਔਰਤਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਕਿਰਦਾਰ ਦਿਉਰ-ਭਰਜਾਈ, ਨੂੰਹ-ਸੱਸ ਅਤੇ ਛੜੇ ਆਦਿ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਵੰਦਨਾ ਕਪੂਰ : *ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮੀਖਿਆ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲ*)

ਘ) ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆਤਮਕ ਅਭਿਨੈ : - ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆਤਮਕ ਅਭਿਨੈ, ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਹੀ ਇੱਕ ਕਿਸਮ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆਤਮਕ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਿਸੇ ਦੂਜੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਲੋਂ ਕਹੀ ਗਈ ਗੱਲ ਬਾਰੇ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਜਾਹਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਪੇਖ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਗੁੱਸਾ, ਪਿਆਰ, ਨਫ਼ਰਤ, ਹਮਦਰਦੀ ਆਦਿ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਹਿਣ ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੇਵਲ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਨਾਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਜੂਦ ਦੂਜੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਉਨਾਂ ਹੀ ਗਹਿਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਵੀ ਕਰ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਲੋਂ ਉਚਾਰੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਦੂਜੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਮੂਕ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਸੰਕੇਤਾਂ, ਚਿਹਰੇ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਹਾਵ ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਨਵੇਂ ਨਾਟ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਅਨੁਕਰਨ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਲਾਤਮਕ ਅਨੁਕਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਨੁਕਰਨ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਵਿੱਚ ਜਿੰਨਾਂ ਮਹੱਤਵ, ਸੰਗੀਤ, ਸੰਵਾਦ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਨਾਂ ਹੀ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਅਤੇ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਬੜੀ ਜਟਿਲ ਅਤੇ ਔਖੀ ਕਲਾ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵੇਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਅਤੇ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲਤਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਸਰੀਰਕ ਅਭਿਨੈ, ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਅਤੇ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਸਦਕਾ ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਨਵੇਂ ਨਾਟ ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਡਾ. ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ Lee Strasbery ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਅਨੁਸਾਰ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦਿਆਂ ਲਿਖਦੀ

ਹੈ, *"ਲੀ ਸਤਰਸਬਰਗ ਦੇ ਕਥਨ ਅਨੁਸਾਰ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪ ਪਿਆਨੋ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪਿਆਨੋ ਦੇ ਸੁਰ ਕੱਢਣ ਵਾਲਾ ਵੀ। ਉਹ ਆਪ ਹੀ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦੀ ਕਲਾ ਸਮੱਗਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਪ ਹੀ ਉਸਦੇ ਸੁਰ ਛੇੜਣ ਵਾਲਾ ਸਾਜਿੰਦਾ। ਉਸ ਦਾ ਆਪਣਾ ਸਰੀਰ, ਉਸ ਦੀ ਆਵਾਜ਼, ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਅਤੇ ਇੱਛਾ ਸ਼ਕਤੀ ਉਸ ਦੇ ਸਾਜ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਆਪ ਹੀ ਸੁਰ ਛੇੜਦਾ ਹੈ।"* (ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ, ਪੰਨਾ 5)
(ਵੰਦਨਾ ਕਪੂਰ, ਉਧਰਿਤ ***ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮੀਖਿਆ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲ*** ਪੰਨਾ 71 ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ)

ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਾਧਿਅਮ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮਨ, ਬੁੱਧੀ, ਕਲਪਨਾ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਸਦਕਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸੰਬੰਧਤ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਇਹ ਮਹੱਤਵ ਕੇਵਲ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਸਰੀਰਕ, ਵਾਚਿਕ ਜਾਂ ਪਹਿਰਾਵੇ ਪੱਖੋਂ ਹੀ ਅਹਿਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆਤਮਕ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਉਨਾਂ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਵੰਦਨਾ ਕਪੂਰ : ***ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮੀਖਿਆ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲ***)

ਢ) ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਅਭਿਨੈ : - ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਸਾਕਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਅਜਿਹਾ ਅਭਿਨੈ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸਿਓਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਅਖਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਸਦਕਾ ਆਪਣੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਸੂਖਮਤਾਈਆਂ ਤੋਂ ਵਾਕਫ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਬੋਲਣ ਢੰਗ, ਉਚਾਰਨ ਯੋਗਤਾ ਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਰਾਹੀਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ, ਉਮਰ, ਦਿੱਖ ਤੇ ਚਾਲ ਢਾਲ ਸਭ ਕੁਝ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਉਸ ਦੇ ਬੋਲਣ ਢੰਗ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਲਗਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਤੋਂ ਮੁਨਕਰ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - Marjorie Boulton : *The Anatomy of Drama*)

ਟ) ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ : - ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਜਾਂ ਅਦਾਕਾਰੀ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦ ਖਾਰਜ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਹੋਰ ਵੀ ਵੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਅਤੇ ਪਾਸਾਰ ਕੇਵਲ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ। ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮੂਵਮੈਂਟਸ, ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਅਤੇ ਹਰਕਤਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪੈਂਟੋਮਾਈਮ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਹਿਲਜੁੱਲ ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਵ ਜਾਂ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਚਿੰਤਨ ਅਤੇ ਕਲਪਨਾ ਸਦਕਾ ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ ਅਤੇ ਹਰਕਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚੋਂ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਸੁਭਾਵਕਤਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਖੰਡਤ ਹੋਣ ਦਾ ਡਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਅੰਦਰੂਨੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਦਾ ਕੋਈ ਬਹੁਤਾ ਰੋਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਕੰਮ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਸੁਝਾਅ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਰਿਹਰਸਲ ਦੇ ਉਸ ਪੜਾਅ 'ਤੇ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਨੇੜਿਓਂ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਪਾਤਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿਚਕਾਰ ਇੱਕ ਸੰਬੰਧ ਸਥਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵਿਹਾਰ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓਂ ਸਮਝਣ ਦੇ ਯੋਗ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਸਾਰਥਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਬਾਰੇ ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਅਤੇ ਕਿਸੀ ਵੀ ਸਥਿਤੀ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਅਜਿਹੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਬਕਾਇਦਾ ਅਜਿਹਾ ਅਹਿਸਾਸ ਉਨੀ ਹੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨਾਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਭਾਸ਼ਾ, ਸੰਗੀਤ, ਸੰਵਾਦ, ਰੌਸ਼ਨੀ ਤੇ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਬਰਾਬਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਤੱਤ ਹੈ।

ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਵਿੱਚ ਕਲਾਕਾਰ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੋਨਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸਹਿਯੋਗ ਤੇ ਤਾਲਮੇਲ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਅਭਿਨੈ ਸਧਾਰਨ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਿਹਨਤ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਮਸਲੇ ਦੀ ਡੂੰਘੀ ਸਮਝ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਹੀ ਉਹ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਕਟ ਓਦੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਲੜੀ

ਟੁੱਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਇਸ ਦੀ ਸਪੀਡ ਵਿੱਚ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਉੱਤੇ ਵੀ ਧਿਆਨ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਔਖਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੋਈ ਵਸਤ ਜਾਂ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਪੇਖ ਕੇਵਲ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦੇ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ *'ਬੁੱਤ ਜਾਗ ਪਿਆ'* ਤੇ *'ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਤੇਰਾ ਰਾਜ ਅਧੂਰਾ'* ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। *'ਤਮਾਸ਼ਾ-ਏ-ਹਿੰਦੋਸਤਾਨ'* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਮਾਈਮ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਹਸਪਤਾਲ ਦੇ ਨਾਕਸ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨੂੰ ਬੇਪਰਦ ਕਰਦਾ ਹੈ :

ਕੰਪਾਉਂਡਰ ਦਸਖ਼ਤ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਉਸਤਾਦ ਬਾਹਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ :

> *ਉਪਰੇਸ਼ਨ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਪੇਟ ਫ਼ਾੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੱਥਰੀ ਕੱਢੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕੰਪਾਉਂਡਰ ਜਖ਼ਮ ਸੀਂਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਬੜੇ ਵੱਡੇ ਵੱਡੇ ਐਕਸ਼ਨਾਂ ਨਾਲ ਮਾਈਮ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਲੱਡ ਦੀ, ਗੁਲੂਕੋਜ਼ ਦੀ, ਟੀਕਿਆਂ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਸਭ ਕੁਝ ਹ.ਫੜਾ ਦ.ਫੜੀ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਰੀਜ਼ ਤੜ.ਫਦਾ ਹੈ। ਆਖਰੀ ਟੀਕਾ ਲਗਾਉਣ ਤੇ ਉਹ ਮੁੱਕ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਹਦੇ 'ਤੇ ਚਾਦਰ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।*

(ਇਹ ਸਾਰਾ ਮਾਈਮ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਹਸਪਤਾਲ ਦੇ ਅਮਲੇ ਦੀ ਬੇਪਰਵਾਹੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਜਾਗਰ ਹੋਵੇ। ਉਸਤਾਦ ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ਡਾਕਟਰ ਨਕਲੀ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਥੁੱਕ ਆਪਣੀ ਅੱਖ ਤੇ ਲਗਾ ਕੇ ਉਸਤਾਦ ਨਾਲ ਹਮਦਰਦੀ ਕਰਦਾ ਹੈ)

ਇਉਂ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਅਜਿਹਾ ਸੰਚਾਰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕੁਝ ਯਥਾਰਥ ਰੂਪ ਵਿੱਚ, ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸਦਾ ਨਾਟਕ *'ਬਾਬਾ ਬੋਲਦਾ ਹੈ'* ਵਿੱਚ ਵੀ ਮਾਈਮ ਦੀ ਵਿਧੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਸਾਕਾਰ ਹੋਈ ਹੈ। ਗੱਡੀ ਵਿੱਚੋਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਧੂਹ ਕੇ ਕੱਢਣ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਪੈਟਰੋਲ ਛਿੜਕਣ, ਅੱਗ ਲਾਉਣ ਤੇ ਬੁਝਾਉਣ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਮਾਈਮ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

> *(ਛਿੱਕ-ਛਿੱਕ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਇੱਕ ਗੱਡੀ ਦਾ ਸੀਨ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਛਿੱਕ-ਛਿੱਕ-ਛਿੱਕ-ਅਚਾਨਕ*

ਗੱਡੀ ਰੁਕਦੀ ਹੈ। ਤਿੰਨ ਮੁਟਿਆਰਾਂ ਨੂੰ ਖਿੱਚ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਪੈਟਰੋਲ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਾਬਾ ਅੱਗ ਨੂੰ ਬੁਝਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਉਸਨੂੰ ਖਿੱਚ ਕੇ ਪਰ੍ਹੇ ਸੁੱਟ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਜਦੋਂ ਸਭ ਕੁਝ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਿਛੋਂ ਖਬਰਾਂ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ) (ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ (ਸੰਪਾਦਕ) ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਭਾਗ ਚੌਥਾ), ਪੰਨਾ 181)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : ***ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; Safdar Hashmi : *The Right to Perform*)

ਠ) ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ : – ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸੂਰ ਅਤੇ ਵਿਅੰਜਨ ਧੁਨੀਆਂ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਢੰਗ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਜਾਨ ਪਾਉਣ ਵਾਲਾ ਤੱਤ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵਾਚਿਕ ਪੱਧਰ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਉਚਾਰਨ ਨਾਟਕੀ ਮੰਚਣ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨੂੰ ਪਰਖਣ ਦੀ ਸਹੀ ਕਸਵੱਟੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਡਾਇਲਾਗ ਲਿਖਤ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਭਾਵੇਂ ਕਿੰਨੇ ਹੀ ਸਸ਼ਕਤ ਤੇ ਪਾਇਦਾਰ ਕਿਉਂ ਨਾ ਹੋਣ ਜੇਕਰ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕਮਜ਼ੋਰ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਣ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਨਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਪ੍ਰਸੰਗ ਮੁਤਾਬਕ ਅਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਉੱਚਾ ਅਤੇ ਨੀਵਾਂ ਕਰਨਾ, ਗੜਕਣ ਦੀ ਲੋੜ ਸਮੇਂ ਪਿੱਚ ਨੂੰ ਇੱਕ ਦਮ ਉਚੀ ਕਰਕੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਸਨਸਨੀ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦੇਣੀ ਇਹ ਸਭ ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਸ਼ਰਤਾਂ ਹਨ। ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਲਈ ਵਿਆਕਰਣ ਦਾ ਗਿਆਨ ਹੋਣਾ ਜਰੂਰੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਗਿਆਨ ਸਦਕਾ ਹੀ ਪਾਤਰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਸਹੀ ਉਚਾਰਨ ਅਤੇ ਸਹੀ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਹਾਰਕ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਛੰਦ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਹੋਂਦ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਬਿਨਾਂ ਅਧੂਰੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਛੰਦ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਢੁਕਵਾਂ ਮੇਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਜਰੂਰੀ ਹੈ। ਛੰਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਿੱਚ ਪਰਪੱਕਤਾ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤਕ ਰਸ ਅਤੇ ਲੈ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਛੰਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਅਨਿਵਾਰੀ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : ***ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***)

9. ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ :- ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਤੇ ਹੋਰ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤੌਰ 'ਤੇ ਤਿੰਨ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਲਗਾਤਾਰ ਕਿਰਿਆ ਪ੍ਰਤਿਕ੍ਰਿਆ ਦਾ ਸਿਲਸਿਲਾ ਚਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਟਕੀ ਤੋਰ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਰਥ-ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਪੰਜ ਮੰਨੀ ਗਈ ਹੈ 1. ਬੀਜ 2. ਬਿੰਦੂ 3. ਪਤਾਕਾ 4. ਪ੍ਰਕਰੀ 5. ਕਾਰਯ।

ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਵੱਲ ਵਧਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਉੱਤੇ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਨਿਯੰਤਰਣ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਸਾਧਨ ਜਾਂ ਉਪਾਯ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ

(ਭਰਤਮੁਨੀ, *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*, ਪੰਨਾ 277)

ਬੀਜ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਸੂਖ਼ਮ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਬਾਅਦ ਵਿੱਚ ਫ਼ਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਬੀਜ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਤੋਂ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਮਿੱਟੀ ਵਿੱਚ ਬੀਜਿਆ ਬੀਜ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਲ ਵਿਕਸਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਵੇਂ ਹੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੀ ਨਿੱਕੀ ਜਿਹੀ ਘਟਨਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੱਗੇ ਵੱਧਣ ਨਾਲ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੈ; ਇਸੇ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਬੀਜ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਸਹੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਲੈ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਦੂਜਾ ਤੱਤ *'ਬਿੰਦੂ'* ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਠੀਕ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਸਹੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਮੋੜ ਕੇ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਇਸ ਤੱਤ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤੱਕ ਵਧਦੇ-ਘਟਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਲਗਾਤਾਰ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਉੱਤੇ ਬਿੰਦੂ ਦਾ ਅਸਰ ਕਿਤੇ ਸਪਸ਼ਟ ਅਤੇ ਕਿਧਰੇ ਅਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਭਾਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਕਥਾਵਸਤੂ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਬਿੰਦੂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮਨੋਰਥ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵੱਲ ਤੋਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਤੀਜਾ ਤੱਤ 'ਪਤਾਕਾ' ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਤਾਕਾ ਅਜਿਹੀ ਉਪ-ਕਥਾ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਦੀ ਸਹਾਇਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਇਕ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸਿਰੇ ਚਾੜ੍ਹਨ ਵਿੱਚ ਪਤਾਕਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹਾਂ ਮੁਖੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ, ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਹਿੱਸਿਆਂ ਨੂੰ ਸਹੀ ਦਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪਤਾਕਾ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਵਿਲੱਖਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਨਾਲ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਨਿਭਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਇਕ ਨਾਲ

ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਪਤਾਕਾ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਕਿਸਮਾਂ ਦਰਸਾਈਆਂ ਹਨ। ਪਤਾਕਾ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਕਿਸਮ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਵਿੱਚ ਦਾਖਲ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਉਪ-ਕਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਬਲ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਉਪ-ਕਥਾ ਨਾਟਕੀ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਤਾਕਾ ਦੀ ਦੂਜੀ ਕਿਸਮ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੀ ਉਪ ਕਥਾ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਔਕੜ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੋਵੇ। ਤੀਜੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਉਪ ਕਥਾ ਡੂੰਘੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਉਪ-ਕਥਾ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਬਹੁਅਰਥਕਤਾ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਚੌਥੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਪਤਾਕਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੀ ਉਪ-ਕਥਾ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਬੌਧਿਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਾਵਿਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਦੂਹਰੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਉਪ-ਕਥਾ ਦੀ ਲੋੜ ਉੱਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਪਰ ਕੁਝ ਦੂਜੇ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਵਿਸ਼ਵ ਚੰਦਰ, ਰਾਮਚੰਦਰ ਆਦਿ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਲਈ ਪਤਾਕਾ ਦੇ ਤੱਤ ਨੂੰ ਕੋਈ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ। ਪੰਜਵੀਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ***'ਕਾਰਯ'*** ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਾਰਯ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕੀ ਯਤਨਾਂ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਦੀ ਮਨੋਰਥ ਪੂਰਤੀ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹਜਾਰੀ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦਿਵੇਦੀ ਨੇ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਹੈ :

> *ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਬੀਜ ਭੌਮਿਕਾ ਜਗਤ ਦੇ ਬੀਜ ਵਾਂਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਿੰਦੂ ਇਸ ਬੀਜ ਦਾ ਪੌਦੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਕਾਸ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦਾ ਯਤਨ ਹੈ। ਕਾਰਯ ਜ਼ਮੀਨ ਨੂੰ ਖੋਦਣ ਪੁੱਟਣ ਲਈ (ਰੰਬਾ) ਆਦਿ ਔਜ਼ਾਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਤਾਕਾ ਇਸ ਪੌਦੇ ਦੀ ਦੇਖ ਭਾਲ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਮਾਲੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਰੀ ਇਸ ਪੌਦੇ ਦੀ ਸੁਰੱਖਿਆ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੋੜੀਂਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਕਦੀ ਕਦਾਈਂ ਕੰਮ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਸੱਜਣ ਮਿਤ੍ਰ ਹੈ।*

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ***; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : ***ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***)

10. ਆਂਚਲਿਕ ਨਾਟਕ *(Regional play)* :- ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੇ ਨਵਾਂ ਪਰਿਪੇਖ ਸਿਰਜਿਆ ਹੈ। ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰ ***ਆਰਨੋਲਡ ਜੇ. ਟਾਇਨਬੀ*** ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਾਰ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਸਭਿਅਤਾਵਾਂ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨਾਲ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚੋਂ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖਿੱਤਿਆਂ ਦੀਆਂ ਭੂਗੋਲਿਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੇ ਵਿਅਕਤੀ-ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਜੀਵਨ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ

ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਿਲੱਖਣਤਾਵਾਂ ਉਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਖਿੱਤੇ ਵਿੱਚ ਵਿਚਰਨ ਵਾਲੇ ਮਨੁੱਖੀ ਸਮੂਹ ਦੇ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਵੱਖਰਤਾ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਇਲਾਕੇ ਦੀਆਂ ਰੀਤਾਂ ਤੇ ਰਵਾਇਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਗਿਆਨੀਆਂ ਨੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾਈ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੀ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਉਚਾਰਣ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਣ ਪੱਖੋਂ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵੱਖਰਤਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਛਾਣ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਚਨਾ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਕੇਵਲ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਹੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦਾ ਇੱਕੋ ਇੱਕ ਆਧਾਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮਾਜ-ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀਆਂ ਰੀਤਾਂ ਰਵਾਇਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਵੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਥੱਲੇ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਦੂਜੀਆਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਾਂਗ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੇ ਲੱਛਣ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮੁਹਾਵਰੇ, ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਣ ਪੱਖੋਂ ਨਿਵੇਕਲੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਹਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ, ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਲੋਕ ਮੁਹਾਵਰਾ ਅਤੇ ਵਿਆਕਰਣਕ ਵਰਤੋਂ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ੍ਹ ਸਿੱਧ ਹੋਏ ਹਨ। **ਭਜਨੋ** ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੈ :

ਭਜਨੋ : ਮੈਂ ਮੁੰਡਾ ਸ਼ਹਿਰ ਲਿਜਾਣਾ ਡਾਕਟਰਾਂ ਕੋਲ, ਹਸਪਤਾਲ ਭਵਾਂ ਮੇਰਾ ਸਭ ਕੁਛ ਬਿੱਕ ਜਾਵੇ।

ਕਰਮ : ਕੋਈ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸ਼ਹਿਰ ਜਾਣ ਦੀ, ਲਾਲ ਮਿਰਚਾਂ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿਓ ਹੈਥੋਂ ਸਰੋਂ ਦਾ ਤੇਲ ਲਾ ਕੇ।

ਜੀਤੋ : ਮੇਰੇ ਵੀਰ ਨੂੰ ਬਚਾਈਂ ਰੱਬਾ, ਮੇਰੇ ਵੀਰ ਨੂੰ ਬਚਾਈਂ

ਕਰਮ : ਐਂਵੇ ਮੂੰਹ ਅੱਡੀ ਜਾਂਦੀਆਂ, ਖਾਹ ਮਖਾਹ ਪੈਸੇ ਗਾਲਣੇ ਐ, ਸ਼ਹਿਰ ਲਜਾ ਕੇ (ਭਜਨੋ, ਪੰਨਾ 59)

ਬਾਬਾ ਫੱਤੂ ਸ਼ੀਰ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਉਪ-ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੋਰ ਵੀ ਗੂੜ੍ਹੇ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਈ ਦੇਂਦਾ ਹੈ।

ਫ਼ਤਹ : ਪੁੱਠੀਆਂ ਸਲਾਹਾਂ ਦਿੰਦਾ ਸਹੁਰਾ, ਨਿੱਤ ਮਿਲਦੇ ਇਦਾਂ ਦੇ ਜੁਆਈ; ਬੇਰ ਐ ਨਾ ਮਲ੍ਹੇ ਦਾ, ਜਦੋਂ ਮਰਜ਼ੀ ਤੋੜ ਲਿਆ (ਪੰਨਾ 51)

ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਮਿੱਥਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਆਂਚਲਿਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਆਧਾਰ ਹਨ। ਗੁੱਗੇ ਪੀਰ ਦੀ ਮਿੱਥ ਦਾ ਬਿਆਨ ਦੁਆਬੇ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਥੱਲੇ ਵੀ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣਿਆ ਹੈ। ***ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ*** ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਬੰਤੂ ਨੇ ਗੁੱਗੇ ਪੀਰ ਦੀ ਮੜ੍ਹੀ ਬਣਾਈ ਹੋਈ ਹੈ। ਉਹ ਸੱਪ ਦੇ ਡੱਸੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਇਲਾਜ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਮਿੱਥ ਦਾ ਪੂਰਾ ਵਰਣਨ ਸਿੱਧੂ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਹੈ । ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਗੁੱਗੇ ਦੀ ਆਰਤੀ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ :

ਝੋਲ ਮੇਰੀ ਵਿੱਚ ਛੱਲੀਆਂ
ਮੈਂ ਗੁੱਗੇ ਮਨਾਵਣ ਚੱਲੀਆਂ
ਨੀ ਮੈਂ ਵਾਰੀ ਗੁੱਗੇ ਤੋਂ (ਪੰਨਾ 20)

ਆਂਚਲਿਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਪਿਤਾ ਪੁਰਖ਼ੀ ਕਿਤਿਆਂ ਤੇ ਉਸ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਲੋਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮਲਵਈ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਉਥੋਂ ਦੀ ਉਪਭਾਸ਼ਾ, ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ, ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ਾਂ ਅਤੇ ਮਿਥਿਕ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ –ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ***; ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ : ***ਭਜਨੋ, ਬਾਬਾ ਬੰਤੂ, ਬਾਬਾ ਫੱਤੂ ਛੀਰ ਦੀ***)

11. **ਆਫ਼ ਸਟੇਜ** *(Off Stage)* – ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਆਫ਼ ਸਟੇਜ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੀ ਗਤੀਵਿਧੀ ਜਾਂ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦਾ ਅਰਥਾਤ ਅਜਿਹਾ ਕਾਰਜ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦਾ ਸਗੋਂ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਮੰਚੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਆਫ਼ ਸਟੇਜ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਪੂਰਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਤੋਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ, ਗੀਤ ਆਦਿ ਆਫ਼ ਸਟੇਜ ਤੋਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਜਿਹੜੇ ਵਰਕਰ ਜਾਂ ਰੰਗਕਰਮੀ ਸਟੇਜ ਦੇ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੇ ਸਗੋਂ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਰਹਿ ਕੇ ਹੀ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਫ਼ ਸਟੇਜ ਵਰਕਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਸੱਜਾ, ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਤੇ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : ***ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***)

12. **ਆਵਾਜ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ** (*sound effects*) : – ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵੀ ਉਨਾਂ ਹੀ ਮਹੱਤਵ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਧੁਨੀ ਜਾਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰਤਾ ਤੇ ਸੰਜੀਦਗੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਸਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਨ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਮਾਹਿਰ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੀ ਮਦਦ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸਹੀ ਸੰਚਾਰ ਹੋਣ ਲਈ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦਾ ਠੀਕ ਹੋਣਾ ਅਤਿ ਜਰੂਰੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਸਫ਼ਲ ਸਿੱਧ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੂਖ਼ਮ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਸ਼ੋਰ, ਬੇਚੈਨੀ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਪਰੇਸ਼ਾਨੀ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਉਨੀ ਹੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਪੁਚਾਉਣ ਲਈ ਹਨੇਰੀ ਅਤੇ ਤੇਜ ਤੂਫ਼ਾਨ ਦੀਆਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸੰਚਾਰ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸਸ਼ਕਤ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਲਈ ਵੀ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਸਹੀ ਤਾਲਮੇਲ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਲੋੜੀਂਦੀ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬੇਮੌਕਾ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਅਣਲੋੜੀਂਦਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਫ਼ਲ ਮੰਚਨ ਵਿੱਚ ਰੁਕਾਵਟ ਦਾ ਕਾਰਨ ਵੀ ਬਣ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪੂਰਨ ਖਾਮੋਸ਼ੀ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਅਣਲੋੜੀਂਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰ ਦੇਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਲਾਈਵ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਗਲਤ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਖ਼ਲਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਬਿਰਤੀ ਨੂੰ ਭੰਗ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਨੰਦਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਸੁਹਜ ਵੀ ਭਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; ਸੀਤਾ ਰਾਮ ਚਤੁਰਵੇਦੀ : ***ਭਾਰਤੀਯ ਤਥਾ ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਰੰਗਮੰਚ***)

13. **ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ** (*Epic Theatre*) : – ਜਰਮਨ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਰਟੋਲਟ ਬਰੈਖ਼ਤ ਨੇ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਦੂਜੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਇਸ ਟਰਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਕੀਤੀ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਰਵਾਇਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਵਿਥ ਰੱਖਣ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ। ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਾਲ ਨੇੜਤਾ ਰੱਖਣ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਹੈ। ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੋਚਣ ਦੀ ਚੇਟਕ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਸੀ ਕਿ ਜੇਕਰ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਖੁਭ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਬਾਰੇ ਬਾਹਰਮੁਖੀ ਹੋ ਕੇ ਸੋਚ ਵਿਚਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਦਕਾ ਸਗੋਂ ਭਾਵੁਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਹੱਲ ਬਾਰੇ ਸੋਚੇਗਾ। ਇਸ ਲਈ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਕਸਦ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਚੇਤੰਨ ਸੋਚ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਬਨਾਉਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਮੁਖਾਤਬ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਬਿਆਨ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਰਵਾਇਤੀ ਥੀਏਟਰ ਵਾਂਗ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਸੀ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੀਤ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸਮੂਹਗਾਨ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਐਪਿਕ ਜਾਂ ਟੋਟਲ ਥੀਏਟਰ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂ ਕਿ ਇਹ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬਿਆਨੀਆ ਵਿਧੀ, ਸੂਚਨਾ ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਸਮੂਹਗਾਨ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਆਪਕਤਾ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਉਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜੀਵਨ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਹਨ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਸੀ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਭੋਗਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਉਸਨੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਦੂਰ ਰਹਿਣ ਦਾ ਮੱਤ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ। ਇਸੇ ਨੂੰ ਐਲੀਨੇਸ਼ਨ ਤੇ ਅਲਹਿਦਗੀ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਾਉਣ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਸੀ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਨੇ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਜਿਸ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਇੱਕ ਵਿੱਥ ਉੱਤੇ ਵਿਚਰ ਸਕੇ। ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਦੀ ਬਜਾਏ, ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਰੋਕਣ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ। ਉਹਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕੀ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਦੀ ਥਾਵੇਂ ਚੱਲ ਰਹੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਹ ਜੀਵਨ ਦੇ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਮਈ ਢੰਗ ਦੇ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਵੇਂ ਅਜਨਬੀਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਸੀ। ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਨਾਲੋਂ ਅਤੀਤ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਤਰਜੀਹ ਦੇਂਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਇੱਕ ਫ਼ਾਸਲੇ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਚੇਤੰਨ ਹੋ ਕੇ ਸੋਚ ਸਕੇ। ਐਪਿਕ/ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਵਾਂਗ ਇਹ ਨਾਟਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵੱਡਆਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਰਵਾਇਤੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਲਾਟ ਨਾਲੋਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਣਤਰ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੀ ਬਣਤਰ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਣ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੇ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਸਿੱਧ ਕਰਨ

ਲਈ ਕੋਈ ਲੰਮੇ ਚੌੜੇ ਵੇਰਵੇ ਦੇਣ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਥਾਨਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਲਈ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਲਫ਼ਜਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਕਬੂਲਿਆ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲਿਆ ਸੀ। ਹੁਣ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮੂਹ ਗਾਇਨ, ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਤਸਵੀਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਰੈਖਤ ਦੇ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲਣ ਵਾਲੇ ਦੁਨੀਆਂ ਦੇ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਐਡਵਰਡ ਬੌਂਡ, ਚਰਚਿਲ ਅਤੇ ਟੋਨੀ ਖੁਸ਼ਨੇਰ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ;* Bertolt Brecht : *Brecht on Theatre*)

14. ਐਬਸਰਡ ਥੀਏਟਰ *(Absurd Theatre)* : - ਐਬਸਰਡ ਥੀਏਟਰ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਊਲ ਜਲੂਲ ਨਾਟਕ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੋਇਆ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨੇ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਵਿਸ਼ਵ ਯੁੱਧ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਕਲਾ ਤੇ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਤੀ ਬਣੀਆਂ ਪਰੰਪਰਕ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਤਿੱਖੇ ਵਿਰੋਧ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ। ਮਨੁੱਖੀ ਹੋਂਦ ਪ੍ਰਤੀ ਬਣੀਆਂ ਆਸਥਾਵਾਂ ਤਿੜਕ ਗਈਆਂ। ਵਿਸ਼ਵ ਯੁੱਧਾਂ ਨੇ ਮਨੁੱਖੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਇਸਦੀ ਸੁਰੱਖਿਆ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਚਿੰਨ੍ਹ ਲਾਏ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਯੁੱਧਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੇ ਮਨੁੱਖੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਲਿਆਂਦਾ। ਬੇਬਸੀ ਤੇ ਨਿਰਾਸਤਾ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਆਲਮ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨਾਲੋਂ ਮੌਤ ਵਿੱਚ ਸੁਰੱਖਿਆ ਭਾਲਣ ਲੱਗਾ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਉਸ ਲਈ ਅਰਥਹੀਣ ਹੋ ਗਿਆ। ਇਸ ਅਰਥਹੀਣਤਾ ਨੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਤੇ ਆਤਮ ਹੱਤਿਆ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੀਬਰ ਕੀਤਾ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਉਸ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਅਰਥਹੀਣਤਾ ਪੈਦਾ ਹੋਈ। ਇਸ ਸਾਰੇ ਕੁਝ ਨੂੰ ਕੁਝ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦੀਆਂ ਨੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਆਧਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਕੇ ਅਸਤਿਤਵਾਦ ਨੂੰ ਵੱਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕੀਤਾ। ਪੰਜਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਨੇੜੇ ਯੂਰਪ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਵਾਇਤੀ ਵਿਧਾਨ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਵਾਲੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਨਿਰਾਰਥਕਤਾ ਤੇ ਅਸਾਰਤਾ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਾਲੀ ਸੀ। ਮਾਰਟਿਨ ਐਸਲਿਨ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਥੀਏਟਰ ਆਫ਼ ਦੀ ਐਬਸਰਡ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ

ਮੰਚਣ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵੱਖਰਤਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਐਬਸਰਡਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾਈ ਆਧਾਰ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੈਮੂਅਲ ਬੈਕਟ, ਆਰਥਰ ਐਦਾਮੋਵ, ਯਾਂ ਜੈਨ, ਐਡਵਰਡ ਐਲਬੀ ਤੇ ਹੈਰਾਲਡ ਪਿੰਟਰ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਲਕੀਰੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਲਾਟ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਜਿਸ ਮਸਲੇ ਨਾਲ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਸੇ ਮਸਲੇ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਹੁੰਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਰੂਪਕ ਅਤੇ ਕਾਵਿਕ-ਬਿੰਬ ਦੇ ਨਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਹ ਕਾਵਿਕ-ਬਿੰਬ ਸੁਪਨੇ ਦੀ ਨਿਆਈਂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਰੰਪਰਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲੇ ਬਿੰਬਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਲਈ ਉਚੇਚਾ ਯਤਨ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਸੈਮੂਅਲ ਬੈਕਟ ਦਾ **ਵੇਟਿੰਗ ਫ਼ਾਰ ਗੋਦੋ** ਐਬਸਰਡ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਮਨੁੱਖੀ ਹੋਂਦ ਦੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਨਾਲ ਜੂਝਦੇ, ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਬਿੰਬ ਬਣ ਕੇ ਉਭਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਰਵਾਇਤੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਵੀ ਨਕਾਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮਨੁੱਖੀ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਸਮਝਾਉਣ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਸਮਰੱਥਾ ਬਾਰੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਚਿੰਤਕਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ੰਕਾ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰ ਇੱਕ ਅਜੀਬ ਕਿਸਮ ਦੀ ਬੇਚੈਨੀ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਵਰਗੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਜਿਸਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੱਚ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਘੜ ਦੁਘੜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਤੇ ਬੇਮਤਲਬ ਜਾਪਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਗਹਿਰ ਗੰਭੀਰ ਮਸਲਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਣਾ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮਕਸਦ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਵਿਕਸਤ ਹੋਇਆ ਨਕਾਰਤਮਕ ਅਸਤਿਤਵਾਦੀ ਚਿੰਤਨ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਹੋਂਦ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਕਿਸੇ ਕਾਲ ਖੰਡ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਹੀਂ ਹੈ ਸਗੋਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਪਸਰੀ ਉਹ ਅਨਿਸ਼ਚਿਤਤਾ ਅਤੇ ਬੇਚੈਨੀ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਹੋਣੀ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖ ਲਗਾਤਾਰ ਹੰਢਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀ ਨਿਰਾਰਥਕਤਾ ਅਤੇ ਅਰਥਹੀਣਤਾ ਦੇ ਭਾਵ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕੀ ਬਿੰਬਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਰੰਪਰਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਲਾਟ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ ਜਾਂ ਦਵੰਦ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਨਾਟਕ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹਦੇ ਪਾਤਰ ਸਰਕਸ ਦੇ ਜੋਕਰਾਂ ਵਰਗੀਆਂ ਹਰਕਤਾਂ ਕਰਦੇ ਤੇ ਫਜ਼ੂਲ ਕਿਸਮ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਬਾਰੇ ਆਪਣੇ ਨਜ਼ਰੀਏ ਨੂੰ ਵਿਅੰਗ ਤੇ ਕਟਾਖ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ

ਹਨ। ਪਰੰਪਰਕ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਧੇਰੇ ਸਸ਼ਕਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਪੱਛਮ ਦੀਆਂ ਕਰਤਬੀ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮਾਈਮ, ਬਾਜੀਗਰਾਂ, ਨਟਾਂ ਤੇ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦੀਆਂ ਕਲਾ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ***ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਤੇ ਸਪੇਰਾ*** ਇਸੇ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦਾ ***ਅਰਬਦ ਨਰਬਦ ਧੁੰਧੂਕਾਰਾ*** ਵੀ ਐਬਸਰਡ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੋ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿੱਧ ਲੇਖਕਾਂ ਵਿੱਚ ਬੈਕਟ ਦਾ ਨਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; ਜਗਬੀਰ ਸਿੰਘ 'ਐਬਸਰਡ ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ' ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ (ਸੰਪਾ.) : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ***; Martin Esslin: *Absurd Drama*)

15. **ਐਰੀਨਾ ਥੀਏਟਰ** (*Arena Theatre*) : - ਐਰੀਨਾ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਜਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਆਪਣੀ ਬਣਤਰ ਵਿੱਚ ਗੋਲ ਆਕਾਰ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਬੈਠ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਰੱਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਦੀ ਰੁਚੀ ਵਿੱਚੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕੇਂਦਰ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਐਰੀਨਾ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਕੋਈ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਆਕਾਰ ਨਹੀਂ ਸੁਝਾਇਆ ਗਿਆ ਪਰ ਇਹ ਅਕਸਰ ਛੋਟੇ ਆਕਾਰ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਿਚਲਾ ਫ਼ਾਸਲਾ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਬੜੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਸਟੇਜ ਦੇ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣਾ ਰਾਬਤਾ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ। ਇਸੇ ਲਈ ਉਹ ਸਮੁੱਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਜ਼ਿਆਦਾ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਸਟੇਜ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਦੀ ਰੁਚੀ ਵਿੱਚੋਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਇਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਆਤਮਜੀਤ : ***ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***)

16. ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਥੀਏਟਰ (*Elizabethan Theatre*) : – ਇੰਗਲੈਂਡ ਵਿੱਚ ਪੁਨਰਜਾਗਰਣ ਕਾਲ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਨੂੰ ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਕਾਲ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਆਮ ਲੋਕ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਥੀਏਟਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇਖਦੇ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਛੱਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦੀ। ਦੂਜੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟ ਘਰ ਓਹ ਸਨ ਜਿੱਥੇ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਮੋਹਤਬਰ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇਖਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਆਕਾਰ ਵਿੱਚ ਛੋਟੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਇੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਥੋੜ੍ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟ ਘਰ ਆਕਾਰ ਵਿੱਚ ਗੋਲ, ਚੌਰਸ ਜਾਂ ਪੰਜ ਕੋਨਿਆਂ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਪੂਰਬਲੀ ਰੋਮਨ ਮੰਚ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਮੱਧਕਾਲ ਦੇ ਚਰਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਸਨ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਮਸ਼ਹੂਰ ਥੀਏਟਰ ਗਲੋਬ ਥੀਏਟਰ ਸੀ ਜਿਸ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਟੇਮਜ਼ ਦਰਿਆ ਦੇ ਕਿਨਾਰੇ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਦੋ ਹਜ਼ਾਰ ਤੱਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਹੀਂ ਸਨ ਕਰਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ, ਮਰਦਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਲਈ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਟਰੰਪਟ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਜਾਂ ਜਾਣ ਵੇਲੇ ਪਰਦੇ ਦਾ ਉਹਲਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੰਚਣ ਵੇਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਜਾ ਦਾ ਕੋਈ ਵਿਧਾਨ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਨ ਬਦਲੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਵਿਵਸਥਾ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅੰਗ ਰਹੀ ਹੈ। ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਥੀਏਟਰ ਵੀ ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਇਸੇ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਵਸਥਾ ਵੱਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਨਾ ਦੇਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਵੱਡੇ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਨਾਟਕ ਦੋ ਘੰਟੇ ਦੇ ਅੰਦਰ ਖੇਡ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦਿਨ ਦੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਹੀ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਰਾਤ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ ਲਈ ਮਸ਼ਾਲਾਂ ਬਾਲੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਕਾਰਜ ਦੀ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਸੀ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਉੱਤੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਸੇ ਵੇਲੇ ਅਗਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੋ ਕੇ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਸਨ। ਕੁਝ ਹੰਢੇ ਵਰਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਇਕੱਠੇ ਹੋ ਕੇ ਐਕਟਿੰਗ ਕੰਪਨੀ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਕੰਪਨੀ ਨੂੰ ਚਲਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਹਿੱਸਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਬਾਕੀ ਦੇ ਕੰਮਾਂ ਲਈ ਦੂਜੇ ਵਰਕਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨਾਂ ਦੇ ਕੰਮ ਦਾ ਮਿਹਨਤਾਨਾ ਦੇ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਲਿਖਵਾਉਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਬਦਲੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕੀਮਤ

ਅਦਾ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਾਂ ਫੇਰ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੇ ਮਾਲਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹੀ ਖਰੀਦ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਨਾਟ ਘਰਾਂ ਉੱਤੇ ਉਨੇ ਦਿਨਾਂ ਤੱਕ ਝੰਡਾ ਝੂਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ ਜਿੰਨੇ ਦਿਨ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਚਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਲਗਾਤਾਰ ਚਲਦੀਆਂ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਹਰ ਵਰਗ ਦੇ ਲੋਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਆਉਂਦੇ ਸਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ***)

17. **ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ** (*Solo play*) : – ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਸਿਰਲੇਖ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ, ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਇੱਕੋ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਰੇਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਕਾਰਜ ਇੱਕੋ ਪਾਤਰ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮਨਬਚਨੀ ਅਤੇ ਇਕਾਂਤ ਕਥਨ ਰਾਹੀਂ ਕਾਰਜ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਡੀ ਕੋਡ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਕਿਸੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਕੇ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਣੀ ਲਿਖਤ ਵੀ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਢਾਲਣ ਲਈ ਨਵੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਲੋੜੀਂਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਯੂਰਪੀ ਨਾਟ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਵਿੱਚ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੀਆਂ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਉਹਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਤਰਜਮਾਨੀ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਜੋਕੇ ਯੁਗ ਵਿੱਚ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਤ ਰੂਪ ਹੀ ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟ ਵਿਧਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਸਿਹਰਾ ਪਾਤਰ ਦੁਆਰੇ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਨੂੰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਸੂਖ਼ਮ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ, ਸਰੀਰਕ ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਦੀ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲਣ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਿਲੀਅਮ ਜੇਮਜ਼ ਤੇ ਜੇਮਜ਼ ਜੌਆਇਸ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ। ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਸਫ਼ਲ ਸਿੱਧ ਹੋਏ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ ਨੇ ***ਇੱਕ ਸਿਫ਼ਰ ਸਿਫ਼ਰ, ਅਮਾਨਤ, ਉਪਰਲੀ ਮੰਜ਼ਿਲ*** ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੇ ***ਪੰਜ ਮਿੰਟ*** ਅਤੇ ***ਕੌਣ ਦਿਲਾਂ ਦੀਆਂ ਜਾਣੇ*** ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਸੋਮਪਾਲ ਹੀਰਾ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਨੇ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ-ਵਿਧਾ 'ਤੇ ਹੱਥ ਅਜ਼ਮਾਇਆ ਹੈ।

ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦਾ ***ਪਿਆਸਾ ਕਾਂ*** ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟ ਵਿਧਾ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਲੱਗਭੱਗ ਦੋ ਘੰਟਿਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਅਭਿਨੇਤਾ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰੋ. ਹਰਿਭਜਨ ਭਾਟੀਆ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਬਾਰੇ ਲਿਖਦਾ ਹੈ :

> *ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਸੋਲੋ ਪਲੇ ਭਾਵ ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਹੈ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੋਲੋ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਵੱਖਰੀ ਭਾਂਤ ਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਕੇਂਦਰੀ ਕਿਰਦਾਰ ਆਤਮਾ ਰਾਮ ਸਿੱਧਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਮੁਖਾਤਬ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਉਹ ਸੋਲੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇੰਜ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਉਹ ਸੋਲੋ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਕਥਨ (telling) ਦੇ ਧਰਾਤਲ ਉਪਰ ਵਿੱਚਰਣ ਵਾਲੀ ਕਮਜ਼ੋਰੀ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ ਕਥਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜਣ/ਦਿਖਾਉਣ (showing) ਦੀ ਜੁਗਤ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਹੈ' (ਪਿਆਸਾ ਕਾਂ, ਪੰਨਾ 20)*

ਇਹ ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਕੇਂਦਰੀ ਕਿਰਦਾਰ ਆਤਮਾ ਰਾਮ ਦੀ ਖੰਡਤ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾਈ ਪੱਧਰ ਤੇ ਬਹੁਅਰਥੀ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਮੁਲਕ ਦੇ ਨਿਜ਼ਾਮ ਦੀ ਹਕੀਕਤ ਨੂੰ ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਉਘਾੜਦਾ ਹੈ :

> *ਤੇਤੀ ਪਰਸੈਂਟ ਕਾਬਲੀਅਤ ਦੇ ਸਿਰ 'ਤੇ ਚਲ ਰਿਹਾ ਹੈ ਇਹ ਦੇਸ਼ ਤੇ ਤੁਸੀ ਭਾਲਦੇ ਹੋ ਕਿ ਇਹ ਸੌ ਪਰਸੈਂਟ ਤਰੱਕੀ ਕਰੇ––– ਲੋਕ ਮਿਹਨਤ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ ਤੇਤੀ ਪਰਸੈਂਟ –––ਨੇਤਾ ਦੇਸ਼ ਚਲਾ ਰਹੇ ਹਨ ਤੇਤੀ ਪਰਸੈਂਟ। ਲੋਕ ਬੱਚੇ ਜੰਮ ਰਹੇ ਹਨ ਤੇਤੀ ਪਰਸੈਂਟ। ਛਿਆਹਠ ਪਰਸੈਂਟ ਤਾਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਇੱਥੇ ਅਣਜੰਮੀ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ' (ਪੰਨਾ 68)*

ਸੋਮਪਾਲ ਹੀਰਾ ਦਾ **ਦਾਸਤਾਨ-ਏ-ਦਿਲ**, ਦਿਲ ਦੀ ਸਵੈ-ਜੀਵਨੀ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਤ ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਲਾਲ ਸਿੰਘ ਆਪਣੀ ਜੀਵਨ ਗਾਥਾ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਲਾਲ ਸਿੰਘ ਦੀ ਜ਼ਬਾਨੀ ਸੁਣਾਏ ਜਾ ਰਹੇ ਜ਼ੁਲਮਾਂ ਦੀ ਦਾਸਤਾਂ ਨੂੰ ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲ ਸ਼ਿੱਦਤ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਇਕੱਲਾ ਪਾਤਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਕਾਮਯਾਬ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬੱਝਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ :

> *ਲਾਲ ਸਿੰਘ (ਡਿੱਗਿਆ ਹੋਇਆ) ਡੀ.ਐਸ. ਪੀ. ਪੰਨੂੰ ਦੀਆਂ ਸੋਟੀਆਂ ਦੀ ਸੱਟ ਮੇਰੇ ਬਿਲਕੁਲ ਨੀ ਲੱਗੀ- ਪਰ ਚੂਹੜੇ ਚਮਾਰ*

ਸ਼ਬਦ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਲਹੂ ਲੁਹਾਣ ਕਰ ਦਿੱਤਾ - ਅੱਜ ਡੀ. ਐਸ. ਪੀ.
ਪੰਨੂੰ ਦੇ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਲਾਲ ਸਿੰਘ ਦਿਲ ਨਹੀਂ ਪੂਰੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ
ਚੂੜ੍ਹੇ ਚਮਾਰ ਕਾਬੂ ਆਏ ਹੋਏ ਸੀ—

ਗੀਤ :ਇੱਕ ਰਾਤ ਸੀ, ਸੰਗੀਨ ਸੀ ਜਾਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਗੀਤ ਸੀ।
ਸੰਵਾਦ ਸੂਲੀ ਤੇ ਸਿਦਕ ਦਾ, ਕੋਈ ਸੁਣ ਰਹੀ ਤਵਾਰੀਖ ਸੀ।
ਲਸ਼ਕਰ ਹਕੂਮਤਾਂ ਦਹਿਸ਼ਤਾਂ ਦੀ ਆਕੜੀ ਹੋਈ ਧੌਣ ਸੀ।
ਸਰਗਮ ਪੂਰੇ ਸੂਹੇ ਗੀਤ ਦੀ ਕੋਈ ਗੂੰਜਦੀ ਵਿੱਚ ਪੌਣ ਸੀ

ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਹਰਿਭਜਨ ਸਿੰਘ ਭਾਟੀਆ *'ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਵਿੱਲਖਣਤਾ'* ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ : ***ਪਿਆਸਾ ਕਾਂ;*** ਸੋਮਪਾਲ ਹੀਰਾ : ***ਦਾਸਤਾਨ-ਏ-ਦਿਲ***)

18. **ਇਕਾਂਗੀ** (*One act play*) : - ਇਕਾਂਗੀ ਜਿਵੇਂ ਇਸ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਇੱਕ ਅੰਗ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਅਰਥਾਤ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਘਟਨਾ ਜਾਂ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਧਾ ਦਾ ਨਾਂ ਇਕਾਂਗੀ ਹੈ। ਇਕਾਂਗੀ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਖੇਪ ਰੂਪ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ। ਇਕਾਂਗੀ ਦਾ ਥੀਮ ਅਤੇ ਪਲਾਟ ਇਕਹਿਰਾ ਅਤੇ ਸੰਜਮੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੀ ਪਾਤਰ ਕਿਸੇ ਮਾਨਸਿਕ ਤਨਾਓ/ਗੁੰਝਲ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਦਿਖਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਕਾਂਗੀ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਅੰਕ ਤੇ ਇੱਕ ਝਾਕੀ ਨੂੰ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਇਕਾਂਗੀ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਆਪਕ ਤਸਵੀਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਪਹਿਲੂ/ਪੱਖ ਨੂੰ ਇਕਹਿਰੇ ਪਲਾਟ, ਘੱਟ ਪਾਤਰ ਤੇ ਸੰਜਮੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕਾਂਗੀ ਵਿੱਚ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਨਾਟ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾਲ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਤੀਖਣ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਪੂਰਾ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਦੋ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟ ਵਿਧਾਵਾਂ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ ਦੇ ਜਨਮ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਨੋਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੀ ਵਿੱਲਖਣ ਦੇਣ ਹੈ। ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਉਸਨੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਕਰਵਾਏ। ਮਗਰੋਂ ਉਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਲਈ ਉਤਸ਼ਾਹਤ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਰਾਹੀਂ ਕਰਵਾਏ ਗਏ ਨਾਟ ਮੁਕਾਬਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਆਈ. ਸੀ ਨੰਦਾ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ***ਦੁਲਹਨ*** ਨੂੰ ਪਹਿਲਾ

ਇਨਾਮ ਮਿਲਿਆ। ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਵਿੱਚ ਤਤਕਾਲੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਨੰਦਾ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ, ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਆਤਮਜੀਤ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਆਦਿ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਕੇ ਇਸ ਵਿਧਾ ਦਾ ਘੇਰਾ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੀਤਾ। ਆਤਮਜੀਤ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਤੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਯੁਵਕ ਮੇਲਿਆਂ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਲਿਖੇ ਤੇ ਖੇਡੇ ਹਨ। ਪਰ ਅੱਜ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਲੋਂ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਤਰਜੀਹ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸੇਖੋਂ, ਗਾਰਗੀ ਆਦਿ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟ-ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਵੀ ਉਸੇ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਹਨ ਪਰ ਤੇਜ਼ ਰਫ਼ਤਾਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਦਿਨੋ ਦਿਨ ਜਟਿਲ ਹੋ ਰਹੀ ਮਨੁੱਖੀ ਸੋਚ ਨੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਆਤਮਜੀਤ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ, ਦਵਿੰਦਰ ਦਮਨ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸ. ਨ. ਸੇਵਕ, ***ਚੋਣਵੇਂ ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ***; ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : ***'ਇਕਾਂਗੀ ਤੇ ਉਸਦੀ ਬਣਤਰ'*** ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਅੰਕ)

19. ਇਕਾਂਤ ਕਥਨ : - ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਬੋਧਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕਥਨਾਂ ਨੂੰ ਇਕਾਂਤ ਕਥਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ/ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਗਏ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਥਨਾਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਮੌਜੂਦ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਸੁਣ ਸਕਦੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਥਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਮਨ ਦੇ ਵਿਚਾਰ/ਜਜ਼ਬਾਤ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝਿਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਓਥੈਲੋ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਇਆਗੋ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੌਰਾਨ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਇਕਾਂਤ ਕਥਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੁਖ਼ਾਤਬ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਰਦੇ ਹਨ ।

20. ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ (*Historical Play*) : - ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦਾ ਮੰਤਵ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਚਿਤਰਣ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਤਤਕਾਲੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ

ਸਮਕਾਲੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾ ਕੇ ਵਰਤਮਾਨ ਜੀਵਨ ਬਾਰੇ ਆਪਣਾ ਨਿਰਪੱਖ ਮੱਤ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਦੀ ਅਲੋਚਨਾ ਤੋਂ ਵੀ ਬਚਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਵੀ ਨਿਧੜਕ ਹੋ ਕੇ ਕਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਤੋਂ ਅਗਾਊਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਾਕਿਫ਼ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਜਲਦੀ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਇਕ ਨਾਲ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਪੱਧਰ ਦੀ ਸਾਂਝ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਲ ਖੰਡ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਬਿਉਰਾ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਰਚਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਰ ਦਾ ਮਕਸਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਕਾਰਨਾਂ ਨੂੰ ਤਲਾਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਦਕਾ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ***ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ,*** ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਆਹੂਜਾ ਦਾ ***ਕਲਿੰਗਾ ਦਾ ਦੁਖਾਂਤ,*** ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦਾ ***ਬੇੜਾ ਬੰਧ ਨਾ ਸਕਿਓ*** ਅਤੇ ***ਮੋਇਆਂ ਸਾਰ ਨਾ ਕਾਈ,*** ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦਾ ***ਸੁਲਤਾਨ ਰਜ਼ੀਆ*** ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਉਦਾਹਰਨਾਂ ਹਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸਿੱਖ ਇਤਿਹਾਸ ਅਤੇ ਹਿੰਦੂ ਇਤਿਹਾਸ 'ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਦੀ ਸ਼ਹਾਦਤ ਬਾਰੇ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਨੇ ***ਮੈਂ ਭਗਤ ਸਿੰਘ*** ਅਤੇ ***ਮੈਂ ਫ਼ੇਰ ਆਵਾਂਗਾ*** ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਾਤਰ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਪਹਿਰਾਵੇ, ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ, ਮੁਕਟਾਂ ਤੇ ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਅਵੱਸ਼ਕਤਾ ਨੂੰ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਭਗਵਾਨ ਰਾਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਤਾਂ ਹੀ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਜਾਵੇਗਾ ਜਦੋਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਤੇ ਆਭੂਸ਼ਨਾਂ ਸਦਕਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਰਾਮਾਇਣ ਵਿਚਲੇ ਰਾਮ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋਵੇਗਾ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚੀ ਅਭਿਨੈ ਨਾ ਹੋਣ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਅਤੇ ਬਜਟ ਦਾ ਸੀਮਤ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਨੰਦਾ ਕਾਲ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਾਰਤੀ ਮਿਥਿਹਾਸ ਉੱਤੇ ਅਧਾਰਤ ਨਾਟਕ ਨਾ ਲਿਖੇ/ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੀ ਮੁੱਖ ਵਜ੍ਹਾ ਸੀਮਤ ਸੋਮਿਆਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਮਹਿੰਗੇ ਵਸਤਰਾਂ, ਗਹਿਣਿਆਂ ਤੇ ਮਹਿੰਗੀ ਮੰਚ ਸੱਜਾ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਜੇ ਕਾਫ਼ੀ ਊਣੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਐਸ. ਐਸ. ਅਮੋਲ 'ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ' ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਅੰਕ; ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ***)

21. **ਇਪਟਾ/ਪੀਪਲਜ਼ ਥੀਏਟਰ** *(IPTA)* : – ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਇਪਟਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਪਟਾ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਪੀਪਲਜ਼ ਥੀਏਟਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ 1943 ਵਿੱਚ ਕਲਕੱਤੇ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਸੀ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਜਾਗ੍ਰਿਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਸੋਚ ਦੇ ਹਮਾਇਤੀ ਲੇਖਕ ਇਸ ਮੰਚ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਸਨ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਰਾਹੀਂ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ, ਕਿਰਤੀਆਂ ਅਤੇ ਮਿਹਨਤਕਸ਼ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਉਂ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਸ਼ਕਲਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਸੀ। ਪੂਰੇ ਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਾਮਰਾਜ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਲਹਿਰ ਚਲ ਰਹੀ ਸੀ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ, ਗੀਤਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਮੰਚ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਤਾਕਤਾਂ ਵਿਰੁੱਧ ਡਟ ਕੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ। ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜ਼ਾਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦਾ ਜੋਸ਼ ਘਰ ਕਰ ਗਿਆ। ਇਸ ਵਿਆਪਕਤਾ ਕਾਰਨ ਇਸ ਮੰਚ ਨੂੰ ਸੰਗਠਨ ਦਾ ਰੂਪ ਦੇ ਦਿਤਾ ਗਿਆ। ਇਉਂ ਇਸ ਦਾ ਨਾਂ ਪੀਪਲਜ਼ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਇੰਡੀਅਨ ਪੀਪਲਜ਼ ਥੀਏਟਰ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਹੋ ਗਿਆ। ਬੰਗਾਲ ਤੋਂ ਅਰੰਭ ਹੋਈ ਇਹ ਲਹਿਰ ਪੂਰੇ ਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਫ਼ੈਲ ਗਈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ, ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ, ਜਗਦੀਸ਼ ਫ਼ਰਿਆਦੀ ਨੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਚਲਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ। ਇਪਟਾ ਦੇ ਰੰਗਕਰਮੀ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਜਗਤ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਬੰਧਤ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਤਤਕਾਲੀ ਮਸ਼ਹੂਰ ਗਾਇਕ ਵੀ ਇਪਟਾ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵੱਧ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਹਿੱਸਾ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਇਪਟਾ ਦੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਸਿੱਧ ਹੋਈ। ਪੂਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਇਪਟਾ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣ ਗਈਆਂ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਪਟਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਹੀ ਹੈ। ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਦਾ ***ਲੱਕੜ ਦੀ ਲੱਤ*** ਅਤੇ ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ ਦਾ ***ਹਾੜ੍ਹੀਆਂ ਸਾਉਣੀਆਂ*** ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਗਿੱਧਾ, ਬੋਲੀਆਂ, ਲੋਕ ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਹਿਮ ਅੰਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਨੂੰ ਨਿਖਾਰਨ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ। ਇਪਟਾ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਦੇਣ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਨਾਟ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਉਣ ਦੇ ਮੌਕੇ ਉਪਲਬਧ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਦੀ ਨਾਟ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਨਿਖ਼ਾਰ ਆਇਆ। ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਇਪਟਾ ਵਲੋਂ ਆਯੋਜਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਇਹਨਾਂ ਨਾਟ ਮੇਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੇ ਵਿਚਾਰ ਵਟਾਂਦਰੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਲਈ ਬੜੇ ਸੁਭਾਗਜਨਕ ਸਿੱਧ ਹੋਏ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਦੀਆਂ ਹੱਦਬੰਦੀਆਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਪੂਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਫ਼ੈਲ ਗਿਆ ਸੀ ਪਰ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਇਸ ਦਾ ਘੇਰਾ ਸੀਮਤ ਹੁੰਦਾ ਗਿਆ। ਉੱਚ

ਕੋਟੀ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲੋਂ ਅਲੱਗ ਹੁੰਦੇ ਗਏ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਇਪਟਾ ਦੀ ਹਾਲਤ ਤਰਸਯੋਗ ਹੋ ਗਈ। ਪ੍ਰਤਿਬੱਧ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਦਾ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਅਲੱਗ ਹੁੰਦੇ ਜਾਣਾ ਅਤੇ ਫੰਡਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਕਾਰਨ ਆਪੋ ਆਪਣੀਆਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਰੁਝਾਨ ਵਧਦਾ ਗਿਆ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ : –ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ***; ਟੋਨੀ ਬਾਤਿਸ਼ **'ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਇਪਟਾ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ'** ***ਸਮਾਜਕ ਵਿਗਿਆਨ ਪੱਤਰ : ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ***)

22. **ਇੰਪਰੋਵਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ** (*Improvisation*) : – ਇੰਪਰੋਵਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਤਤਕਾਲੀ ਸਿਰਜਨ ਕਲਾ ਟਰਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਤਿਆਰੀ ਦੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਘਟਨਾ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਲਈ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋੜ ਪੈਣ 'ਤੇ ਉਹ ਤਤਕਾਲੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰ ਸਕਣ। ਇਹਦੇ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੀ ਸਮਝ ਮੁਤਾਬਕ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ ਤੇ ਸਰੀਰਕ ਅਦਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਕਰਨ। ਕਈ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਵੀ ਤਤਕਾਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇੰਪਰੋਵਾਈਜ਼ੇਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਅਦਾਕਾਰ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਦੇਣ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਕਿਸੇ ਕਾਲ ਖੰਡ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੋਣ ਜਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਅਖਬਾਰ ਵਿੱਚ ਛਪੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਹੋਵੇ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਤਤਕਾਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਪਰਖ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਬੜੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : ***ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਆਹੂਜਾ : ***ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਆਲੋਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ***)

23. **ਇਲੂਮੀਨੇਸ਼ਨ** (*illumination*) : – ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਲੂਮੀਨੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਭਾਵ ਰੋਸ਼ਨੀ

ਜਾਂ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਕਰਨ ਤੋਂ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਤੋਂ ਜਿਆਦਾ ਦੂਰੀ ਉੱਤੇ ਬੈਠੇ ਹੋਣ ਤਾਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਘੱਟ ਵਿੱਥ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਘੱਟ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਘੱਟ ਅਤੇ ਵੱਧ ਵਾਟੇਜ ਦੀਆਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਮੰਚੀ ਕਾਰਜ ਤੇ ਮੰਚੀ ਗਠਨ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਲੂਮੀਨੇਸ਼ਨ ਅਰਥਾਤ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਚਿਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਦੇਣ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸਮਝਦਾਰੀ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲੈਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦਾ ਆਕਾਰ ਵੱਡਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਵਧੇਰੇ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਵੱਡੇ ਘੇਰੇ ਬਣਾਉਣੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਪੰਜ ਸੌ, ਹਜ਼ਾਰ ਜਾਂ ਦੋ ਹਜ਼ਾਰ ਵਾਟੇਜ ਤੱਕ ਦੇ ਬਲਬ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

24. **ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ** (*Sanskrit Drama*) : – ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਜਾਂ ਰੂਪਕ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਲਾ ਇਸ ਕਰਕੇ ਚੂੰਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਕਾਰ ਹੋਇਆ ਦੇਖਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਰੂਪਕ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸਦੇ ਪਾਤਰ ਦੂਜੇ ਦਾ ਸਵਾਂਗ ਜਾਂ ਰੂਪ ਧਾਰਦੇ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਭਰਤਮੁਨੀ ਤੋਂ ਕਈ ਸਦੀਆਂ ਪੂਰਵ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਪਹਿਲੀ ਈਸਵੀ ਤੋਂ ਨੌਵੀਂ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਤਕ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਰਪੂਰ ਜੋਬਨ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸੀ। ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੇ ਭਾਰਤ ਉੱਤੇ ਹੋਏ ਹਮਲੇ ਕਾਰਨ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਭਾਰੀ ਨੁਕਸਾਨ ਪੁੱਜਾ। ਸ਼ੂਦ੍ਰਕ ਦਾ *ਮ੍ਰਿਛਕਟਿਕਾ* ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਬੜਾ ਉੱਚਾ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦਾ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ***ਮਾਲਵਿਕਾਗਨਿਮ੍ਰਿਤ, ਵਿਕ੍ਰਮੋਰਵਸ਼ੀ*** ਅਤੇ ***ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ*** ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਉਸ ਦੀ ਜਗਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੀ ਨਾਟ ਕਲਾ ਦਾ ਸਿਖਰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਰਾਜਾ ਹਰਸ਼, ਭਵਭੂਤੀ ਤੇ ਵਿਸਾਖਦੱਤ ਵੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਏ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੁਖਾਂਤਕ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਕੁਲੀਨ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਘੇਰੇ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਰਸ ਅਨੁਭੂਤੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਅਨੇਕਤਾ ਵਿੱਚ ਫ਼ੈਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉੱਚ ਸ੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਅਤੇ ਔਰਤਾਂ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ

ਵਿੱਚ ਆਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਰੋਮਾਂਟਕ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਚਿਤਰਨ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਹੈ। ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਚਿਤਰਨ ਦਾ ਵਿਸੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਕਵਿਤਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਲਈ ਰੂਪਕ ਪਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਰੂਪਕ ਦੇ ਅੱਗੋਂ ਕਈ ਭੇਦ ਦਰਸਾਏ ਗਏ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰੂਪਕ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਿਸਮ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਰੂਪਕ ਦੀ ਦੂਜੀ ਕਿਸਮ ਪ੍ਰਕਰਨ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਰਨ ਦਾ ਵੱਡਾ ਅੰਤਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਪੱਖੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਰਮਾਇਣ ਅਤੇ ਮਹਾਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਪ੍ਰਕਰਣ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਕਾਲਪਨਿਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪਾਤਰ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਕਲਾ ਪਖੋਂ ਹਲਕੇ ਰੂਪਕਾਂ ਨੂੰ ਉਪਰੂਪਕ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀਆਂ ਅੱਗੋਂ ਅਠਾਰਾਂ ਕਿਸਮਾਂ ਹਨ। ਸਮੁੱਚੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਣਤਰ ਲੱਗਭੱਗ ਇੱਕੋ ਜਿਹੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਸਤਾਵਨਾ, ਸੂਤਰਧਾਰ ਤੇ ਨਟੀ ਹਰੇਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਪ੍ਰਚਾਵੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤਾਵਨਾ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸ਼ਿਵ ਕੁਮਾਰ ਬਟਾਲਵੀ ***ਲੂਣਾ*** ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਉਤੇ ਭਰਤ ਵਾਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ਲੋਕ ਰਾਹੀਂ ਸਮੁੱਚੀ ਪਰਜਾ ਦੀ ਮੰਗਲ ਕਾਮਨਾ ਲਈ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਸਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਸ਼ਵ ਨਾਟ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਭਰਪੂਰ ਦੇਣ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਏ. ਬੀ. ਕੀਥ : ***ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ***; ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : ***ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ***; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ***'ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ' ਰੰਗਮੰਚ***)

25. **ਸੰਗੀਤ** (*Music*) : – ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸੰਗੀਤ ਇੱਕ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਝਾਕੀ ਬਦਲਣ, ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ, ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਵੱਡੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸ਼ਿੱਦਤ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕੱਥਾਕਲੀ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਨ੍ਰਿਤ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤਕ ਬੋਲਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ

ਸਾਹਵੇਂ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਬੇਲੋੜੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤਿਖਿਆਂ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਂ ਖ਼ਤਮ ਵੀ ਕਰ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਮੁਤਾਬਕ ਹੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਬਾਕਾਇਦਾ ਸਾਜ਼ਾਂ ਤੇ ਧੁਨਾਂ ਦੇ ਸੂਖ਼ਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਡੂੰਘੀ ਵਾਕਫ਼ੀਅਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਉਪੇਰਾ/ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੇ ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਲਾਈਵ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮਾਹਿਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਸ਼ਬਦ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦੇ ਹੋਣ, ਜਿੱਥੇ ਚੁੱਪ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕੇਵਲ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੋਵੇ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹਣ ਵਿੱਚ, ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਭਾਵੁਕ ਤਨਾਉ ਨੂੰ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਹਤੱਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਢੁਕਵੇਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਹੀ ਸਮੇਂ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਡੂੰਘਿਆਈ ਤੇ ਪਰਪੱਕਤਾ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਬੇਮੌਕਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਦਾ ਗਲਾ ਘੁੱਟ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਘਰ ਘਰ*** ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਔਰਤ ਦੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਹੋਣੀ ਬਾਰੇ ਸੋਚਣ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਦਾਸੀ ਭਰਿਆ ਸੰਗੀਤ ਬੇਵਸੀ ਦੇ ਆਲਮ ਨੂੰ ਤਿਖੇਰਾ ਕਰਦਾ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਚੰਡ ਕਰਦਾ ਹੈ :

ਜਾ ਅਮਨ, ਘਰ ਅੰਦਰ ਜਾ ਜੋ ਹੋਇਆ, ਤੂੰ ਸਭ ਭੁੱਲ ਜਾ
ਦਿਲ 'ਚੋਂ ਵਹਿੰਦੇ ਖ਼ੂਨ ਦੇ ਹੰਝੂ, ਪਲਕਾਂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਲੈ ਛੁਪਾ
ਹੱਸ ਕੇ ਸਿਖ ਲੈ, ਰੋ ਕੇ ਸਿਖ ਲੈ, ਇਸ ਘਰ ਅੰਦਰ ਜੀਣਾ
ਸਿੱਖ ਲੈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਾਵਿ ਟੂਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਉਭਰਦੀ ਨਾਰੀ ਜਾਤੀ ਦੀ ਬੇਵਸੀ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਪੀੜ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਪਸਰ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਅਤੇ ਥੀਮਕ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾਈ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; ਜਸਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਮਾਂਗਟ : ***ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ***; Oscar G. Brockett : *The theatre an introduction*)

26. **ਸਟਿਲ ਸੀਨ** (*Still Scene*) : – ਸਟਿਲ ਸੀਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੱਖ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਬਿਨਾਂ ਹਿਲਜੁਲ ਕੀਤਿਆਂ ਅਤੇ ਬਗੈਰ ਬੋਲਿਆਂ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਕਹਿ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਅਜਿਹੇ ਸਟਿਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਸਟਿਲ ਸੀਨ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੋਈ ਕਾਰਜ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦਾ। ਪਾਤਰ/ਅਦਾਕਾਰ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਹਰਕਤ ਦੇ ਅਹਿਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਖੜ੍ਹੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਲਈ ਫ਼ਰੀਜ਼ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਜਦੋਂ ਪਾਤਰ ਇੱਕ ਖਾਸ ਮੁਦਰਾ ਵਿੱਚ ਹਰਕਤਹੀਣ ਹੋ ਜਾਣ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਬੇਹਰਕਤ ਮੁਦਰਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਅਤੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਟਿਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਸਬੀ ਮੁਹਾਰਤ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ਬੇਗਾਨੇ ਬੋਹੜ ਦੀ ਛਾਂ, ਅਰਬਦ ਨਰਬਦ ਧੁੰਧੂਕਾਰਾ ਅਤੇ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ ਖ਼ੁਦਕੁਸ਼ੀ, ਗਰੀਬ ਲੋਕ, ਗਦਰ ਦੀ ਗੂੰਜ ਵਿੱਚ ਸਟਿਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਗਦਰ ਦੀ ਗੂੰਜ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਪਾਤਰ ਜੁੱਤੀਆਂ ਸਿਰ ਤੇ ਧਰ ਕੇ ਬਾਹਰ ਵੱਲ ਨੂੰ ਦੌੜਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਹੱਥ ਉਪਰ ਚੁੱਕ ਕੇ ਮਿਲਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਿਚਕਾਰਲਾ ਪਾਤਰ ਮਸ਼ਾਲ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਬਾਕੀ ਦੇ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਉਹਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਸਟਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਗੀਤ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਸਟਿਲ ਸੀਨ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਵਧੇਰੇ ਸਸ਼ਕਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਰਦੀ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਸਟਿਲ ਸੀਨ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਵਿਧੀ ਬਹੁਤ ਮਕਬੂਲ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਕਸਰ ਪਾਤਰ ਬਾਂਹ ਉਚੀ ਕਰਕੇ ਫ਼ਰੀਜ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਿੱਤ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਦਾ ਸੂਚਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇੱਕੋ ਮਿੱਟੀ ਦੇ ਪੁੱਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਜਦੋਂ ਕਾਵਿਕ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ, "ਇੱਕੋ ਮਿਟੀ ਦੇ ਪੁੱਤ ਸਾਰੇ, ਸੱਚ ਅਸੀਂ ਜਾਣ ਲਿਆ" ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੀਆਂ ਬਾਹਾਂ ਉਪਰ ਚੁੱਕ ਕੇ ਜਿੱਤ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਸਟਿਲ ਸੀਨ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਸੋਚ ਦੇ ਲਖਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਟਿਲ ਸੀਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ : *ਇਕੋ ਮਿੱਟੀ ਦੇ ਪੁੱਤ*)

27. **ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ** (*Stage Composition*) : – ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਨੀਕ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਵਸਤ ਨਾਲ ਨਹੀਂ। ਖੇਡੇ ਜਾ ਰਹੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ ਅਤੇ ਸੰਰਚਨਾ ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰਾਂ

ਨੂੰ ਤਰਕਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਇਉਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸਿੱਧ ਹੋ ਸਕੇ। ਬਣਤਰ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੱਖ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ, ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ, ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਖੜਨਾ, ਤੁਰਨਾ, ਵੇਖਣਾ, ਹਿਲਣਾ ਜੁਲਣਾ, ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸਪਸ਼ਟਤਾ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਉਚਿਤਤਾ ਆਦਿ ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ ਦੇ ਘੇਰੇ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਬਣਤਰ ਦਾ ਪੱਖ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੱਲਾਂ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਤੇ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਸਦਕਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਦਾ ਮਿਆਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸਹੀ ਤਰਤੀਬ ਅਤੇ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ ਦਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਹੀ ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ ਹੀ ਸਟੇਜੀ ਬਿੰਬਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਸਮਰੱਥਤਾ ਦੀ ਘਾਟ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆਂ ਕਰਨ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ ਹੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੁਚੱਜਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸੁਹਜ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਨਾ, ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਪਈ ਕਿਸੀ ਵਸਤ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨਾ, ਵਗੈਰਾ ਦੀ ਸਹੀ ਸੂਝ ਨਾਟਕੀ ਬਣਤਰ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਖੇਤਰ ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਝ ਯਾਨਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਮੰਚ ਦੇ ਕਿਹੜੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਸਮਝ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵੀ ਸਟੇਜ ਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – Ronald Pecock : *The Art of Drama*)

28. **ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ** *(Centenary play)* : – ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਲਹਿਰ ਵਜੋਂ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਛੇਵਾਂ ਤੇ ਸੱਤਵਾਂ ਦਹਾਕਾ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦਾ ਸਮਾਂ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਦਾ ਤਿੰਨ ਸੌ ਸਾਲਾ (1966), ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਦਾ ਪੰਜ ਸੌ ਸਾਲਾ (1969) ਤੇ ਬਾਬਾ ਫ਼ਰੀਦ ਦਾ ਅੱਠ ਸੌ ਸਾਲਾ ਜਨਮ ਉਤਸਵ (1973 ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਸਮਾਰੋਹ) ਤੇ ਗੁਰੂ ਤੇਗ ਬਹਾਦਰ ਜੀ ਦਾ ਤਿੰਨ ਸੌ ਸਾਲਾ ਸ਼ਹੀਦੀ ਸਮਾਰੋਹ ਆਯੋਜਿਤ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਇਹ ਸਮਾਰੋਹ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਹਾਨ ਸ਼ਖਸੀਅਤਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕ ਰਚਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸ੍ਰੋਤ ਸਿੱਧ ਹੋਏ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਇੰਨੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਦੇਣ ਅਦੁੱਤੀ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਦੇ ਜਨਮ ਉਤਸਵ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ***ਗਗਨ ਮੈ ਥਾਲ***

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ***ਮਿਟੀ ਧੁੰਧ ਜਗ ਚਾਨਣ ਹੋਆ***, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ***ਜਿਨ ਸਚੁ ਪਲੈ ਹੋਇ***, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨੇ ***ਗੁਰਬਿਨ ਘੋਰ ਅੰਧਾਰ*** ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਫ਼ਲ ਮੰਚਨ ਹੋਇਆ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਵਿਸਮਾਦ ਨਾਦ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਾਰਾ ਕਾਰਜ ਖਾਲੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਵੇਂ ਮੰਚੀ ਤਜਰਬਿਆਂ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀਆਂ ਨਵੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਉਜਾਗਰ ਹੋਈਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਨੂੰ ਸਾਖਿਆਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀਆਂ ਵਿਲੱਖਣ ਜੁਗਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਨਵੀਨ ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਕਸਬੀ ਸੂਝ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਹਰਪਾਲ ਟਿਵਾਣਾ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਸਹੀ ਵਰਤੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਰਵਾਇਤੀ ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਣ ਲਈ ਨਵੇਂ ਰਾਹ ਸੁਝਾਏ। ਗੀਤਾਂ, ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਤੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਕੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਸਜੀਵ ਬਣਾਇਆ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਲਿਖੇ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਵਾਰੀ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵਧੇਰੇਤਰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਇਸ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਲੋਕ ਸੰਪਰਕ ਵਿਭਾਗ ਨੇ ਵੀ ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੰਚਣ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਸਰਗਰਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ। ਛੇਵੇਂ ਸੱਤਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਸਿੱਖ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਧਾਰਮਿਕ ਤੇ ਸਿਖ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਹਿਰ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਦੀ ਚੇਟਕ ਲਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ***; ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ***)

29. **ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਰੂਪ** (*Space & Shape*) : - ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਰੂਪ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਏ ਸਮਾਨ ਦਾ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਆਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ, ਘਟਾਉਣ ਜਾਂ

ਵਧਾਉਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੇ ਆਕਾਰ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਹੀ ਇਸ ਉੱਤੇ ਰੱਖੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸਮਾਨ ਅਤੇ ਵਸਤਾਂ ਦੇ ਆਕਾਰ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੇ ਛੋਟੇ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਉੱਤੇ ਰੱਖੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸਮਾਨ ਦਾ ਆਕਾਰ ਜੇਕਰ ਲੋੜ ਤੋਂ ਵੱਧ ਵੱਡਾ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਇਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹਾਵੀ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਦੌਰਾਨ ਸਮੱਸਿਆ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਆਏਗੀ। ਅਜਿਹੇ ਅਨੁਪਾਤ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਰੂਪ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਹੀ ਵਾਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰੀ ਸਮਾਨ ਵਾਲੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਨਾਲ ਮੰਚ ਦਾ ਆਕਾਰ ਛੋਟਾ ਜਾਪਣ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਲੋੜੀਂਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਲੰਬਾਈ, ਮੋਟਾਈ ਅਤੇ ਚੌੜਾਈ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਰੂਪ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਸਫ਼ਲ ਮੰਚਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ : *ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ, ਆਲੋਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ;* ਜਸਵਿੰਦਰ ਸੈਣੀ : *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ*)

30. **ਸੰਧੀ** : – ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ 'ਰਸ' ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਕਥਾਵਸਤੂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੀਰ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਸੁਚੱਜੀ ਵਿਉਂਤ ਤੇ ਕਲਾਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮਿਲਾਉਣ ਲਈ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦਾ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਧੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਧੀ ਦੇ ਅਰਥ ਜੋੜ ਤੋਂ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਧੀਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਪੰਜ ਮੰਨੀ ਹੈ।

1. ਮੁੱਖ 2. ਪ੍ਰਤਿਮੁਖ 3. ਗਰਭ 4. ਵਿਮਰਸ਼ 5. ਨਿਰਵਹਣ

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਲਈ ਸਾਰੀਆਂ ਸੰਧੀਆਂ ਦੀ ਲੋੜ ਉੱਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਸੰਧੀ ਦੇ ਤਹਿਤ ਕਥਾਵਸਤੂ ਵਿੱਚ ਕੇਂਦਰੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਾਸਾਰਾਂ ਦੇ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਣ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਸੰਧੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਸੰਧੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸਮੱਸਿਆ, ਪ੍ਰਤਿਮੁਖ ਸੰਧੀ ਵਿੱਚ ਜਾ ਕੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਫ਼ੈਲਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੀ ਇਹ ਸਥਿਤੀ ਸ਼ੰਕਾ ਅਤੇ ਅਨਿਸ਼ਚਿਤਤਾ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਵੀ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਕਈ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਕਥਾਵਸਤੂ ਠੀਕ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਤੀਜੀ ਸਥਿਤੀ ਗਰਭ ਸੰਧੀ ਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਥਿਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮਨੋਰਥ ਸਿੱਧੀ ਲਈ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਸਫ਼ਲਤਾ ਤੇ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦੀ ਕਸ਼ਮਕਸ਼ ਵਿੱਚੋਂ ਲੰਘਦਾ ਹੋਇਆ

ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹਰ ਸੰਭਵ ਹੱਲ ਲੱਭਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਇਕ ਆਪਣੇ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦੇ ਨੇੜੇ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਰਭ ਸੰਧੀ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਕਈ ਪੜਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਲੰਘ ਕੇ ਆਪਣੇ ਮਨੋਰਥ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵੱਲ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲੀ ਸੰਧੀ ਵਿਮਰਸ਼ ਸੰਧੀ, ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪੜਾਅ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਨਾਇਕ ਦੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਹਿਸਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਵਿੱਚ ਪਈ ਰੁਕਾਵਟ ਨੂੰ ਗਰਭ ਸੰਧੀ ਦੌਰਾਨ ਹੱਲ ਕਰਨ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਜੇਕਰ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਨਾਇਕ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗੀ ਉਸ ਨੂੰ ਦੂਰਅੰਦੇਸ਼ੀ ਤੇ ਸਮਝਦਾਰੀ ਨਾਲ ਹੱਲ ਕਰਨ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦਾ ਇਹ ਹਿੱਸਾ ਵਿਮਰਸ਼ ਸੰਧੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਨਿਰਵਹਣ ਸੰਧੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਬਿੰਦੂ ਉੱਤੇ ਇਕੱਤਰਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੀਆਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ (ਬੀਜ, ਬਿੰਦੂ, ਪਤਾਕਾ, ਪ੍ਰਕਰੀ ਅਤੇ ਕਾਰਯ) ਸਾਰੀਆਂ ਸੰਧੀਆਂ ਹੋਰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੇ ਨਾਟ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮਨੋਰਥ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਇੱਕ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਇਕੱਠਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਫ਼ਲਾਗਮ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਵਿੱਚ ਉਸਦੇ ਸਦਭਾਵੀ ਤੇ ਨੇਕ ਆਚਾਰੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਫ਼ਲਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਖਲਨਾਇਕ ਜਾਂ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਨੂੰ ਉਸਦੇ ਮੰਦਭਾਵੀ ਅਤੇ ਦੁਸ਼ਟ ਕਰਮਾਂ ਕਰਕੇ ਦੰਡ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

31. ਸਪਰੂ ਥੀਏਟਰ (*Theatre of Saproo House*) : – ਸਪਰੂ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਅਰੰਭ ਸੱਤਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੇਮ ਜਲੰਧਰੀ ਦੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਦੁਆਰਾ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ। ਇਹ ਬੜੇ ਲੱਚਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਭੜਕਾਊ ਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਸਨ। ਵਿਸ਼ੇ ਪੱਖੋਂ ਬੜੇ ਹਲਕੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਥੀਏਟਰ ਖਚਾਖਚ ਭਰ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਪ੍ਰੇਮ ਜਲੰਧਰੀ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਹੋਰ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵੀ ਪੈਸੇ ਕਮਾਉਣ ਦੇ ਚੱਕਰ ਵਿੱਚ ਸਪਰੂ ਥੀਏਟਰ ਲਈ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਲੱਗੀਆਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਿਆਰ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ***ਸੋਟੀ ਨਰਮ ਵਹੁਟੀ ਗਰਮ, ਕੁੜੀ ਕੁਆਰੀ ਲੱਗੇ ਪਿਆਰੀ, ਹਲਵਾ ਸੂਜੀ ਦਾ ਚਸਕਾ ਦੂਜੀ ਦਾ, ਵੇਖ ਹਸੀਨਾ ਆਏ ਪਸੀਨਾ, ਹੀਰ ਪਰਾਈ ਹੱਥ ਨਾ ਆਈ, ਖਸਮ ਸ਼ੀਲਾ ਦਾ ਆਸ਼ਕ ਲੀਲਾ ਦਾ,*** ਆਦਿ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਲੰਮੀ ਸੂਚੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਸਪਰੂ ਹਾਊਸ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਗਏ। ਪਰ ਅਜਿਹੇ ਹਲਕੇ ਤੇ ਲੱਚਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਹਲਕੇ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਬਹੁਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਮਾਲ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਬੀ.

ਕੇ. ਅਨੰਦ ਤੇ ਸੰਤੋਸ਼ ਲਤਾ ਵਰਗੇ ਚੋਟੀ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰਾਂ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਬਤੌਰ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। ਜਲਦੀ ਹੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਬੁੱਧੀਜੀਵੀ ਵਰਗ ਨੇ ਇਸ ਦਾ ਗੰਭੀਰ ਨੋਟਿਸ ਲਿਆ। ਅਖਬਾਰਾਂ ਵਾਲਿਆਂ ਨੇ ਬੜੀ ਤਿੱਖੀ ਸੁਰ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਬੰਦ ਹੋਣ ਦੇ ਕਿਨਾਰੇ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ। ਲੱਗਭੱਗ ਪੰਦਰਾਂ ਸਾਲ ਚੱਲੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਇਹ ਲਹਿਰ ਅਖੀਰ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਗਈ। ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀਆਂ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਲੋਕ ਆਪ ਹੀ ਉਕਤਾ ਗਏ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਬਹੁਅਰਥੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੀ ਤੇ ਅਸ਼ਲੀਲ ਕਿਸਮ ਦੇ ਲਹਿਜੇ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ;* ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*)

32. ਸਪੀਚ (*Speech*) : – ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਗਤ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸੰਕੇਤ, ਜੈਸਚਰ, ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ ਤੇ ਮੂਕ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੋਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਦੀਆਂ ਇਹ ਵਿਧੀਆਂ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਉੱਥੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਪੀਚ/ਬੋਲਚਾਲ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਅਹਿਮ ਲੋੜ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਾਰਗਰ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸਪੀਚ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਦਾਕਾਰ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਤੋਂ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੇ ਬੋਲਣ ਦੀ ਸਪੀਡ, ਜੋਸ਼ ਅਤੇ ਪਿੱਚ ਆਦਿ ਸਭ ਕੁਝ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਖ਼ਲਨਾਇਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਬੋਲਚਾਲ ਵਿੱਚ ਮਿਠਾਸ ਤੇ ਨਰਮੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਸਪੀਚ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਨਾਲ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਗਲਤ ਉਚਾਰਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਖਟਕਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੱਲਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਉਤਾਰ ਚੜ੍ਹਾਅ ਵੀ ਸਪੀਚ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੀ ਵਿਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਮੁੱਦੇ ਹਨ। ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸਹੀ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੜ-ਮੁੜ ਰਿਹਰਸਲ ਕਰਵਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਉੱਤੇ ਘੱਟ ਜਾਂ ਵੱਧ ਦਬਾਓ ਦੇਣ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਰਥ ਬਦਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਬੋਲਚਾਲ ਨੂੰ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅਹਿਮੀਅਤ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਬੋਲਚਾਲ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਇਸ ਗੱਲ 'ਤੇ ਵੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸਥਾਨ ਕਿਹੜਾ ਹੈ।

ਆਡੀਟੋਰੀਅਮ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਭਾਵਪੂਰਤ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਬੋਲਣ ਵੇਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਨੇੜੇ ਆਉਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਠੀਕ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਚਾਰ ਹੋ ਸਕੇ। ਅਜਿਹੇ ਸਮੇਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚਲੀ ਦੂਰੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਉੱਤੇ ਸੱਟ ਮਾਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਕੋਮਲਤਾ ਤੇ ਕਠੋਰਤਾ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ/ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਬੋਲਣ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ ਵੀ ਸਪੀਚ ਦੇ ਤਹਿਤ ਹੀ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਸ਼ਬਦ ਉੱਤੇ ਘੱਟ ਜਾ ਵੱਧ ਦਬਾਓ ਪਾਉਣ ਨਾਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਬਦਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਅਜਿਹੇ ਦਬਾਓ ਦੀ ਠੀਕ ਵਰਤੋਂ ਪ੍ਰਤੀ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਨੀਰਸਤਾ ਅਤੇ ਅਕੇਵਾਂ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਆਵਾਜ ਦੀ ਸਪੀਡ, ਉਚਾਰਨ ਵਿਧੀ ਅਤੇ ਦਬਾਓ (Stress) ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਸਦਕਾ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚਲੀ ਨੀਰਸਤਾ ਨੂੰ ਤੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਸੰਤੁਲਨ ਦਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : ***ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*** ; Greta colson : *Voice production and speech*; Marjorie Boulton : *The Anatomy of Drama*)

33. **ਸ਼ਬਦ ਅਡੰਬਰ** (*Rhetoric*) : – ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦੀ ਰੰਗਣ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ, ਕਿਸੇ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਸਮੇਂ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਨੂੰ ਉਲੀਕਣ ਵੇਲੇ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅਜਿਹੇ ਸਜਾਵਟੀ ਲਫ਼ਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਸਤੂ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਗਹਿਰਾਈ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਬਜਾਏ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਜਾਲ ਵਿੱਚ ਉਲਝ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਾਠਕ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿਵੇਕਸ਼ੀਲ ਹੋਣ ਦੀ ਬਜਾਏ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦੇ ਵਹਿਣ ਵਿੱਚ ਵਹਿ ਕੇ ਅੰਤਰਮੁਖਤਾ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹਨ। ਦਰਅਸਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਇੱਕ ਬੁਨਿਆਦੀ ਲੋੜ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਤੋਂ 'ਬੱਲੇ ਬੱਲੇ' ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦੀ ਸਦਾ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਉਹ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਵਹਿਣ ਵਿੱਚ ਵਹਾ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਖਚਾਖਚ ਭਰੇ ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਤਾੜੀਆਂ ਦੀ ਗੂੰਜ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਇੰਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਕੁਝ ਪਲਾਂ ਲਈ

ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਰੋਕਣੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਗਲੇ ਸੰਵਾਦ ਓਦੋਂ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਤਾੜੀਆਂ ਦੀ ਅਵਾਜ਼ ਬੰਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਲੋਂ ਅਜਿਹਾ ਹੁੰਗਾਰਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਭਰਪੂਰ ਤਸੱਲੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ ਅਜਿਹੀ ਅਲੰਕਾਰਕ ਤੇ ਸਜਾਵਟੀ ਸ਼ੈਲੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮਾਣਕਤਾ ਦੇ ਮਿਆਰ ਤੋਂ ਥੱਲੇ ਵੀ ਡੇਗਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੂਝ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਸਗੋਂ ਕੇਵਲ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਤੇਜਿਤ ਦਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾਈ ਨਾਲ ਜਾਨਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਤੱਤਕਾਲੀ ਮਨੋਰਥ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਸਦੀਵਤਾ ਉਚਿਤਤਾ ਤੇ ਸੰਭਵਤਾ ਦੇ ਗੁਣ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਅਜਿਹੇ ਸ਼ਬਦ ਅਡੰਬਰ ਤੋਂ ਪਰਹੇਜ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਟੀ. ਆਰ. ਵਿਨੋਦ : ***ਨਾਵਲ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼***; Wendell V. Harris : *Dictionary of concepts in literary criticism and theory*)

34. **ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ** (*Problem Play*) : – ਉਂਞ ਤਾਂ ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹੀ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਸਮੱਸਿਆ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਿਰੋਲ ਸਮਾਜਕ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਸੁਝਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨਾਲ ਸੋਚਣ ਤੇ ਉਹਦਾ ਹੱਲ ਲੱਭਣ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਨਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਯਤਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਤੇ ਸਮਾਜਕ ਵਰਤਾਰੇ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਵੱਧ ਰਹੀਆਂ ਜਟਿਲਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ, ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਦੁਖਾਂਤਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਤੇ ਮਾਨਵੀ ਮੁੱਲਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਉਦੇਸ਼ ਕਦਾਚਿਤ ਸਮਾਜਕ ਨੈਤਿਕ ਜਾਂ ਸਦਾਚਾਰਕ ਮੁੱਲਾਂ ਦੀ ਵਕਾਲਤ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਿਚਾਰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ; ਇਸ ਵਿੱਚ ਬੌਧਿਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਾਰੂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਹੱਲ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੁਝ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਜੂਝਣ ਦੀ ਗੱਲ ਤਾਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਕੋਈ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਸੇਧ ਪ੍ਰਦਾਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਉਹ

ਮਹਿਜ਼ ਸਿਧਾਂਤਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਹੀਂ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ। ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਦੋ ਤਰੀਕੇ ਅਪਣਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੁਝ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਵਿਚਾਰ ਉਪਦੇਸ਼ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦੂਜੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮਾਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਲਾਤਮਕ ਪੱਖੋਂ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉੱਤਮ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਔਗੁਣ ਤੋਂ ਬਚਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸੰਜੀਦਗੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਸਮੱਸਿਆ ਆਪਣੇ ਅਰੰਭਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਸਿਖਰ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਤੀਤ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕੀ ਘਟਨਾ ਬਾਰੇ ਸੰਕੇਤ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਸਦੇ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਦਿ ਬਿੰਦੂ ਉੱਤੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਤੱਤ ਹੈਰਾਨੀ, ਅਚੰਭਾ, ਉਤਸੁਕਤਾ, ਸ਼ੰਕਾ ਤੇ ਟਕਰਾਓ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਮੱਸਿਆ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਨਹੀਂ। ਜੇਕਰ ਦਰਸ਼ਕ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਹੱਲ ਨੂੰ ਵੀ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਹੀ ਜਾਣ ਲੈਣ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ ਦੇ ਸੁਭੱਦਰਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ 'ਤੇ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੰਭੀਰਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਵਿਚਾਰ ਤੇ ਤਰਕ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*)

35. ਸਮਾਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ (*Time and Space*) : – ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਦੂਜੀਆਂ ਰੂਪ ਵਿਧਾਵਾਂ, ਨਾਵਲ, ਕਹਾਣੀ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਨਾਲੋਂ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੱਖਰੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵੱਖਰਤਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿਧੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿਰਜਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਤੱਤ ਇਸ ਵਿਧਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਹਿਲੂ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਿਰੰਤਰ ਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਕਰਨ ਲੱਗਿਆਂ ਇਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਇੱਛਾ 'ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ, ਅਖੀਰ, ਮੱਧ ਜਾਂ ਅੰਤ ਕਿਸ ਘਟਨਾ ਤੋਂ ਕਰੇ। ਨਾਟਕ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਵਿਧਾ ਹੈ।

ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਾਲ ਖੰਡ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀ ਘਟਨਾ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਵਰਤਮਾਨ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਹੀ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ। ਦੋ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖੇ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ* ਦੀ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ ਅਰਥਾਤ ਕਾਰਜ ਦਾ ਸਮਾਂ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਸੇ ਤਰਤੀਬ ਨਾਲ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਹੋਵੇਗਾ ਜਦ ਕਿ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਯਾਨਰਾਂ ਉੱਤੇ ਇਹ ਪਾਬੰਦੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲਾਗੂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮਾਂਗਤ ਕਲਾ ਹੋਣ ਦੀ ਦੂਜੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਰਾਬਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪਾਸਾਰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਤੱਤਕਾਲੀ ਹੁੰਗਾਰਾ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਹੀ ਮਹੱਤਵ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਸੰਕਲਪ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਯਾਨਰਾਂ ਉੱਤੇ ਲਾਗੂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਦੂਜੇ ਯਾਨਰਾਂ ਉੱਤੇ ਪਾਠਕ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇੱਛਾ ਭਾਰੂ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਹਾਣੀ, ਨਾਵਲ, ਕਵਿਤਾ ਜਾਂ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨ ਵੇਲੇ ਇਹ ਪਾਠਕ ਦੀ ਮਰਜ਼ੀ ਉੱਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਿੰਨੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਪੜ੍ਹਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਉਹਦੀ ਨਿਰੰਤਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲਾਈਵ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇੱਕੋ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਭਿੰਨਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਲਪ ਕਾਰਨ ਹੀ ਨਾਟਕ ਹੋਰ ਸਾਹਿਤ-ਰੂਪਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰਤਾ ਹਾਸਿਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਪੂਰਾ ਦੇਖਣ ਨਾਲ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਦੇ ਸਮੱਗਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਈ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਦੇਖਣ ਦੀ ਉਸ ਨੂੰ ਖੁੱਲ੍ਹ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਵਾਰ ਦੇਖਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਇਕਸਾਰਤਾ ਇੱਕੋ ਜਿਹੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੇ ਕਾਲਕੀ ਸੰਕਲਪ ਦਾ ਅਸਰ ਇੰਨਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇੱਕੋ ਦਿਨ ਵਿੱਚ ਦੋ ਵਾਰ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਸਥਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਲਖਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਜਸਵਿੰਦਰ ਸੈਣੀ : *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ;* Eric Bentley : *What is Theatre*)

36. **ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕ** (*Social play*) :- ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਯੂਨਾਨੀ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਨਾਇਕ

ਰਾਜਾ, ਦੇਵਤਾ ਜਾਂ ਉੱਚ ਕੁਲ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਦੁੱਖਾਂ ਸੁੱਖਾਂ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਦੂਜੇ ਅੱਧ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਬਦਲ ਗਿਆ। ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਸਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਦੁੱਖਾਂ ਸੁੱਖਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਲੱਗੀ ਅਤੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਤੇ ਰਾਜਿਆਂ ਦੀ ਥਾਂ ਆਮ ਮਨੁੱਖ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਨਾਇਕ ਬਣ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਲੱਗਾ। ਰੁਮਾਂਸਵਾਦ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਰੁਚੀਆਂ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬਲ ਹੋਣ ਲੱਗੀਆਂ। ਭਾਵੇਂ ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬੱਝ ਗਿਆ ਸੀ ਪਰ ਇਬਸਨ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਇਹ ਰੁਚੀ ਪਰਪੱਕਤਾ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਬਸਨ ਨੇ ਸਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਥੁੜਾਂ, ਤ੍ਰਿਪਤੀਆਂ ਅਤੇ ਅਤ੍ਰਿਪਤੀਆਂ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਇਉਂ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਮਾਜਕ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਆਗਾਜ਼ ਹੋਇਆ। ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕ ਸਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਕਿਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਮਸਲਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮਾਜਕ-ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵਿਗਿਆਨਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੇਖਕ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਪੂਰਬਲੇ ਜਨਮ ਦੇ ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਨਹੀਂ ਦੇਖਦਾ ਸਗੋਂ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਤਤਕਾਲੀ ਸਮਾਜਕ, ਰਾਜਸੀ, ਧਾਰਮਿਕ ਤੇ ਵਿਹਾਰਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ. ਦੇ ਸੁਹਾਗ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਨਾਲ ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਦਾ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ***ਅਨਜੋੜ, ਰੱਤਾ ਸਾਲੂ, ਕੱਲ੍ਹ ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ*** ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਹਰੇਕ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਖਟਕਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਵਿੱਚ ਪਕੜਿਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਆਤਮਜੀਤ,ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਆਪਕਤਾ ਨੂੰ ਕਲਾਮਈ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁਨਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚੋਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਮੰਚੀ ਵਿਧੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੀਆਂ ਜਟਿਲਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਐਸ. ਐਸ. ਅਮੋਲ ***'ਸਮਾਜਕ ਨਾਟਕ'*** ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਅੰਕ; ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ)***

37. **ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ :** – ਸਾਂਗ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕਿਸੇ ਦੂਜੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰਕੇ ਕਿਸੇ ਦੂਜੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸਾਂਗ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਇਤਿਹਾਸਕ, ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਜਾਂ ਲੋਕ ਕਥਾ ਨੂੰ ਸਾਂਗ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਛੰਦ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਹੰਢੇ-ਵਰਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਭਾਵੇਂ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ ਪਰ ਲਿਖਤੀ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਬਾਰੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ***ਰਿਚਰਡ ਟੈਂਪਲ*** ਦੀ ਕਿਤਾਬ ***ਲੀਜੈਂਡਸ ਆਫ਼ ਦੀ ਪੰਜਾਬ*** (1884) ਵਿੱਚ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਬੜਾ ਵਸੀਹ ਹੈ। ਮਿੱਥਕ ਕਥਾਵਾਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਕਥਾਵਾਂ ਤੱਕ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਭਗਤ, ਸੰਤ, ਮਹਾਤਮਾ ਆਦਿ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਬਣਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਭਾਜਨ ਕਰਦਿਆਂ ਇਸ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਕਿਸਮਾਂ ਦਰਸਾਈਆਂ ਹਨ : ਮਿੱਥਕ, ਇਤਿਹਾਸਕ, ਦੇਸੀ ਲੋਕ ਗਾਥਾ, ਬਦੇਸ਼ੀ ਲੋਕ ਗਾਥਾ ਅਤੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਗਾਥਾ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ। ਮਿਥਿਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਧਾਰਮਿਕ ਰੰਗਣ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਹਿਲਾਦ ਭਗਤ, ਰਾਜਾ ਜਨਕ, ਸੀਤਾ ਹਰਣ, ਧਰੂ ਭਗਤ, ਲਵ-ਕੁਸ਼ ਆਦਿ ਦੇ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸ਼ਖਸੀਅਤਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਰਾਜਾ ਪੋਰਸ, ਅਮਰ ਸਿੰਘ ਰਾਠੌਰ, ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਚੌਹਾਨ ਆਦਿ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਸੰਤਾਂ, ਮਹਾਤਮਾਵਾਂ, ਭਗਤਾਂ ਆਦਿ ਨੂੰ ਵੀ ਲੈ ਕੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਭਗਤ ਕਬੀਰ, ਭਗਤ ਰਵੀਦਾਸ, ਭਗਤ ਧੰਨਾ ਆਦਿ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਮਿਲੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇਸੀ, ਬਦੇਸੀ ਤੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਗਾਥਾ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ਼ੁਹਰਤ ਹਾਸਿਲ ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੇਖਕ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚੋਂ ਰਸ ਨੂੰ ਮਨਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦੇਂਦਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਲੇਖਕ ਅੰਕ ਵੰਡ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਝਾਕੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਇੰਨੇ ਲੰਮੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਇੱਕ ਦਿਨ ਵਿੱਚ ਪੂਰੇ ਨਹੀਂ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਈ ਵਾਰ ਦੋ-ਦੋ ਦਿਨ ਤੱਕ ਵੀ ਚਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਤੋਂ ਪਰਿਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਤੱਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਅੱਗੋਂ ਜਾਨਣ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਬਰਕਰਾਰ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹਰੇਕ

ਵਰਗ ਦੇ ਮਨੁੱਖ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਗੈਰ ਮਨੁੱਖੀ ਪਾਤਰ ਵੀ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਜੰਗਲ, ਪਹਾੜ, ਸਮੁੰਦਰ ਆਦਿ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕਲਪਿਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੋਤਾ, ਮੈਨਾ, ਹਿਰਨ ਆਦਿ ਵੀ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਬੜੇ ਅਹਿਮ ਪਾਤਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਰਾਜਾ ਰਸਾਲੂ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਤੋਤਾ, ਰਾਜਾ ਰਸਾਲੂ ਦਾ ਵਜ਼ੀਰ ਬਣਦਾ ਹੈ ਤੇ ਮੈਨਾ, ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ ਦੀ ਸਹੇਲੀ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਦੇਵਤਾ ਹੈ, ਕੋਈ ਦੈਵੀ ਸ਼ਕਤੀ ਹੈ ਜਾਂ ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖਾ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਉਸ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਾਰਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਘੱਟ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਸੰਗੀਤਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਉਤਮ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਧੇਰੇ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਪੂਰਾ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਕਵਿਤਾ ਵਿੱਚ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰਾਗਣੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਆਕਾਰ ਬੜਾ ਲੰਮਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਜਿੰਨੀ ਲੰਮੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਸੀ ਦੂਜਾ ਪਾਤਰ ਉਨੀ ਹੀ ਲੰਮੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਉਹਦਾ ਜੁਆਬ ਦੇਂਦਾ ਸੀ। ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਬੜੀ ਸਧਾਰਨ ਕਿਸਮ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਸਧਾਰਨ ਵਿਅਕਤੀ ਬੜੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਇਹਨੂੰ ਸਮਝ ਸਕੇ। ਉਰਦੂ ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੇ ਸਾਂਗ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵੇਲੇ ਅਰਬੀ ਫ਼ਾਰਸੀ ਦੀ ਤਤਸਮ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਹਸ਼ਮਤ ਸ਼ਾਹ ਚਿਸ਼ਤੀ ਅਤੇ ਅਬਦਲ ਮਜੀਦ ਦੇ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਲੇਖਕ ਪ੍ਰੀਤਮ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰੀਤਮ, ਸੇਵਾ ਸਿੰਘ ਸੇਵਕ, ਚਮਨ ਲਾਲ ਸ਼ੁਗਲ ਅਤੇ ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲੋਕ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਹੀ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸਦਾ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਵੇਲੇ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰਾਗਣੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰਾਗਣੀਆਂ ਭੀਮ, ਜੋਗ, ਸਾਰੰਗ ਤੇ ਭੈਰਵੀ ਆਦਿ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਝਾਕੀ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਰਾਗਣੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨ੍ਰਿਤ ਵੀ ਸਾਂਗ ਦਾ ਇੱਕ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹੈ। ਰਸ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ ਮਰਦਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਰਾਗਣੀਆਂ ਵਿੱਚ ਬੋਲਦੇ ਹਨ

ਜਿਸ ਨੂੰ ਲਾਉਣੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਹਰੇਕ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲਾਉਣੀ ਛੰਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਲਾਉਣੀ ਛੰਦ ਦੀਆਂ ਕਈ ਕਿਸਮਾਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਖੁਲ੍ਹੇ ਤੀਰ ਕਮਾਨੀ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪਿੜ ਜ਼ਮੀਨ ਉੱਤੇ ਜਾਂ ਫੱਟੇ ਜੋੜ ਕੇ ਬਣਾਏ ਤਖਤਪੋਸ਼ ਉੱਤੇ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਗਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਬੈਠ ਜਾਂਦੇ ਹਨ; ਮੰਚ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਤਬਲਾ ਵਜਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪੇਟੀ ਮਾਸਟਰ ਅਤੇ ਗਿੱਧਾ ਪਾਉਣ ਵਾਲੇ ਬੈਠ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਦੇ ਅਗਲੇ ਤਿੰਨਾਂ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਕੁਝ ਦੂਰੀ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਕਮਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣਾ ਭੇਸ ਵਟਾਉਣ ਲਈ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਰਾਤ ਵੇਲੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਿਨ ਵੇਲੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਦੀ ਰੀਤ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਹੈ। ਰੱਬ ਦੀ ਉਸਤਤ ਕਰਨ ਮਗਰੋਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੰਗਾ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਪੂਰਾ ਵੇਰਵਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਬਾਰੇ ਅਗਾਊਂ ਤੌਰ 'ਤੇ ਜਾਣਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਰੰਗਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਇਹੋ ਸੋਚ ਕੇ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਤੋਂ ਅਨਜਾਣ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਜਿਵੇਂ ਜਿਵੇਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਆਪਣੇ ਬਾਰੇ ਜਾਣ ਪਛਾਣ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਦੁੱਲਾ ਭੱਟੀ ਸਾਂਗ ਵਿੱਚ ਦੁੱਲਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਬਾਰੇ ਪਰਿਚੈ ਕਰਾਉਂਦਾ ਹੈ :

ਹੋਵੇ ਸਾਂਗ ਸ਼ੁਰੂ ਇਹ ਸਮਝਣ ਲੋਕ ਸਿਆਣੇ
ਲੱਧੀ ਦਾ ਪੁੱਤ ਐਂ ਦੁੱਲਾ, ਸਭ ਜ਼ਮਾਨਾ ਜਾਣੇ

ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੁਝ ਨਿਵੇਕਲੇ ਲੱਛਣ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਧੇਰੇ ਪਸੰਦ ਆਵੇ ਤਾਂ ਉਹ ਸਾਂਗੀਆਂ ਤੋਂ ਦੁਬਾਰਾ ਉਸ ਨੂੰ ਬੋਲੇ ਜਾਣ ਦੀ ਫ਼ਰਮਾਇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਈ ਵਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੇਲੇ ਰੰਗਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਤਾੜੀਆਂ ਮਾਰਨ ਲਈ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਤਾਲੀਆਂ ਮਾਰ ਕੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸ਼ਨਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਧੀਆ ਸਾਂਗੀ ਬਣਨ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਉਸਤਾਦ ਦੀ ਸ਼ਰਨ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਰੇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਜ਼ ਸੰਗੀਤ ਵਜਾਉਣ ਦਾ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ। ਹਸ਼ਮਤ ਸ਼ਾਹ ਚਿਸ਼ਤੀ ਉਨੀਂਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖੀਰ ਤੇ ਅਜਿਹਾ ਸਾਂਗ ਲੇਖਕ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ- ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***)

38. ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ (*Generalisation*) : – ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਰਚਨਾ ਦੇ ਰਚਨਹਾਰੇ ਨਾਲ ਭਾਵੁਕ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਇਕਮਿਕਤਾ ਹਾਸਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਰਚਨਾ ਦੀ ਵਸਤ ਨਾਲ, ਪਾਤਰਾਂ ਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨਾਲ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ, ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਹੱਦਾਂ ਤੋਂ ਪਾਰ ਜਾ ਕੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਭੇਦ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖ-ਸੁੱਖ, ਅਨੁਭਵ ਤੇ ਅਹਿਸਾਸ ਪਾਠਕ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਆਪਣੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ, ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿਚਲੀ ਅਜਿਹੀ ਸਾਂਝ ਅਤੇ ਅਭੇਦਤਾ ਸਰਬ ਵਿਆਪੀ ਹੋ ਕੇ ਅਲੌਕਿਕ ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅੰਦਰਲੀ ਭਾਵੁਕ ਸ਼ਕਤੀ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਭਾਵੁਕ ਪੱਧਰ ਨਾਲ ਆਤਮਸਾਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ, ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਉਸੀ ਤੀਬਰਤਾ ਦੇ ਵੇਗ ਨਾਲ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਭਾਵ, ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਭਾਵ ਵਿੱਚ ਰਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਾਰਾ ਵਰਤਾਰਾ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਰਾਹੀਂ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਲਖਣ ਕਿਸਮ ਦੇ ਭਾਵੁਕ ਰੁਪਾਂਤਰਣ ਵਿੱਚੋਂ ਗੁਜ਼ਰ ਕੇ ਰਸ ਅਨੁਭੂਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਅਪੜਨ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਤੱਤ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਿਰਜਣਕਾਰ, ਦਰਸ਼ਕ/ਸਰੋਤਾ, ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ/ਪਾਤਰ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਜਾਂ ਕਾਲਪਨਿਕ ਸਮੱਗਰੀ, ਨਾਇਕ/ਨਾਇਕਾ, ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ (ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ, ਬੋਲਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ, ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਮਨ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ) ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸੰਚਾਰੀ ਅਤੇ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਜਿਵੇਂ ਡਰ, ਚਿੰਤਾ, ਉਤੇਜਨਾ ਅਤੇ ਰਤਿ, ਕਰੁਣਾ, ਭੈ ਆਦਿ। ਉਪਰੋਕਤ ਵਰਣਿਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਰਸ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਇਸ ਹੁਲਾਸ ਅਤੇ ਅਨੰਦ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਮਾਣਦਾ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਣ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਨਾਲ ਜਾਂ ਸਮੁੱਚੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਨਾਲ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਦਰਮਿਆਨ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਅਹਿਸਾਸ, ਜਜ਼ਬਾਤ, ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਲਵਲਿਆਂ ਦੀ ਸਾਂਝ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚੱਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਉਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਉਸ ਦੀਆਂ ਹੱਡਬੀਤੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹੋਣ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਦੁਖ ਸੁਖ, ਖੁਸ਼ੀ ਗਮੀ ਵਿੱਚ ਉਸਨੂੰ ਆਪਣਾ ਆਪਾ ਝਲਕਦਾ ਦਿਸਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਪਾਤਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿਚਲਾ ਮੈਂ ਅਤੇ ਤੂੰ ਦਾ ਅੰਤਰ ਮਿਟ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਦੀ ਇਸ ਅਵਸਥਾ ਦਾ ਸ਼੍ਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ/ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਉਹ ਉਨਾਂ ਸਾਰੇ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਪਾਤਰ ਤੇ

ਦਰਸ਼ਕ ਵਿੱਚ ਇਕਸੁਰਤਾ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਕੇ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਅਨੰਦ ਤੇ ਸੁਹਜ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕ/ਪਾਠਕ ਦਾ ਕੋਮਲ ਭਾਵੀ ਰੁਚੀਆਂ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਦੀ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਅਨੰਦ ਅਤੇ ਹੁਲਾਸ ਮਾਨਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਰਸ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸੰਕਲਪ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ। ਭੱਟਨਾਯਕ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਹਾਮੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾ ਤਾਂ ਰਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਮਾਣਿਆ ਤੇ ਮਹਿਸੂਸ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਮੱਤ ਦੀ ਪ੍ਰੌੜ੍ਹਤਾ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਕਾਵਿ/ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ; ਅਭਿਦਾ, ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਭੋਗ। ਅਭਿਦਾ ਰਾਹੀਂ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵਨਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਜਾਂ ਭਾਵੁਕ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਵੈਰ ਵਿਰੋਧ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਵਿਸ਼ਾ, ਪਾਤਰ, ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਭ ਕੁਝ ਸਰਬ ਸਾਧਾਰਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਸਾਧਾਰਨੀਕ੍ਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਰਸ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਤੀਜੀ ਸਥਿਤੀ ਭੋਗ ਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ/ਪਾਠਕ ਰਸ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਨੂੰ ਮਾਨਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿੱਚ ਭੱਟਨਾਯਕ ਦੀ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਨੂੰ ਇਉਂ ਸਾਰਬੱਧ ਕੀਤਾ ਹੈ :

> *ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਣ ਵਿਭਾਵ ਅਨੁਭਾਵ ਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਕਾਵਿ/ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜੋ ਭਾਵਨਾ ਕ੍ਰਿਆ ਜਾਂ ਸ਼ਕਤੀ ਹੈ ਉਹੋ ਹੀ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਣ ਹੈ। ਭਾਵਨਾ ਕ੍ਰਿਆ ਦੁਆਰਾ ਸਾਧਾਰਣੀਕ੍ਰਿਤ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਹੀ ਰਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਣ ਰਸ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਹੈ* (ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼, ***ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***, ਪੰਨਾ 78)

ਲੇਖਕ/ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਰਚਨਾ ਰਚਣ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਰਸ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਕਰਨ ਤੱਕ ਕਈ ਪੜਾਅ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਲੇਖਕ, ਰਚਨਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ, ਵਿਭਾਵ, ਅਨੁਭਾਵ, ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਤੇ ਪਾਠਕ ਦੀ ਰਸ ਅਨੁਭੂਤੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਆਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਲਈ ਕਿਤੇ ਵਿਭਾਵ ਨੂੰ, ਕਿਤੇ ਰਚਨਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਤੇ ਕਿਤੇ ਭਾਵ ਤੱਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਥਮਿਕਤਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਆਚਾਰਯ ਵਿਸ਼ਵਨਾਥ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਹਾਮੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ/ਕਾਵਿ ਵਿਚਲੇ ਵਿਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇਖਣ ਵੇਲੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸੰਮਿਲਤ ਕਰਕੇ ਅਭੇਦ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ

ਦੇ ਨਿੱਜ ਦਾ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਦਾ ਨਿੱਜ, ਪਾਤਰ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਇਕਮਿਕ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਸਾਰੇ ਰਚਨਾਕਾਰਾਂ ਜਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਦੇ ਭਾਵ, ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਵਾਲੇ ਸਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸਦੀ ਅਜਿਹੀ ਸਮਰੱਥਾ ਨੂੰ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਦਾ ਆਪਣੇ ਆਪੇ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਸਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਦੁੱਖ ਸੁੱਖ ਨਾਲ ਇਕਮਿਕ ਹੋ ਜਾਣਾ ਲੇਖਕ ਦੀ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਸਹੀ ਉਦਾਹਰਨ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਲਈ ਵੁਡਵਰਥ ਨੇ ਸਹਿ-ਅਨੁਭੂਤੀ ਸੰਕਲਪ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ : ***ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***)

39. ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਨਾਟ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ :- ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਨਾਟ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਕ ਅਨਿਆਂ ਅਤੇ ਬੇਇਨਸਾਫ਼ੀ ਵਿਰੁੱਧ ਅਵਾਜ਼ ਲਾਮਬੰਦ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੋਵੇ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਵਿਰੁੱਧ ਚੇਤਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੌ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਮੁੱਢਲੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਭਾਈ ਵੀਰ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ ***ਰਾਜਾ ਲੱਖਦਾਤਾ ਸਿੰਘ*** ਸਿੱਖ ਕੌਮ ਵਿੱਚ ਆ ਰਹੀ ਗਿਰਾਵਟ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਉਸੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਕਸਦ ਸਮਾਜਕ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ ਦਾ ਸੁੱਭਦਰਾ ਨਾਟਕ ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਸਨੇ ਵਿਧਵਾ ਦੇ ਪੁਨਰ ਵਿਆਹ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦੇ ਕੇ ਸਮਾਜਕ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਸੁਧਾਰ ਦਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ***ਅਨਜੋੜ,*** ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਦਾ ***ਜੋੜੀ*** ਨਾਟਕ ਇਸੇ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਤੱਕ ਦੇ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੁਧਾਰਵਾਦ ਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਮਗਰੋਂ ਉਪਜੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਵੀ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਰਚਣ ਦੀ ਰੁਚੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬਲ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਰਹੀ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦਾ ਨਾਟਕ ***ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਦੂਰ*** ਗ੍ਰਹਿਸਤੀ ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਭਾਂਜਵਾਦੀ ਰੁਚੀ ਅਪਨਾਉਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ, ਗ੍ਰਹਿਸਤ ਦੀ ਮਹਤੱਤਾ ਦਰਸਾਉਣ ਵਾਲੀ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਕ੍ਰਿਤੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਦੌਰ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ***ਅੰਧਕਾਰ*** ਨਾਟਕ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਹੈ।

ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਤ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੇ ਸਸ਼ਕਤ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦੀ ਬੁਰਾਈ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸਦਾ ਸੁਝਾਇਆ ਹੱਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਵਧੇਰੇ ਅਸਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੁਧਾਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇ, ਬਾਲ ਵਿਆਹ, ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ, ਧਾਰਮਿਕ ਪਤਨ, ਨੈਤਿਕ ਨਿਘਾਰ ਤੇ ਭ੍ਰਿਸ਼ਟਾਚਾਰ ਆਦਿ ਦੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਘੁੰਮਦੇ ਹਨ। ਚੰਗਾ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਉਹ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਕੇਵਲ ਉਪਦੇਸ਼ਾਤਮਕ ਰੁਚੀਆਂ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋ ਕੇ ਹੀ ਨਾ ਰਹਿ ਜਾਵੇ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਪੱਧਰ ਤੱਕ ਘਟਿਤ ਹੋ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਉਂ ਮਹਿਸੂਸ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬੋਲ ਰਿਹਾ ਹੈ ਬਲਕਿ ਸੁਧਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ ਵਿੱਚੋਂ ਉਭਰਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਸੁਧਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਆਦਰਸ਼ਵਾਦੀ ਰੰਗਣ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਅਗਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਕਲਾ ਪੱਖੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਪੱਕਤਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰ ਦਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਰੁਚੀ ਅਧੀਨ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਸਮਾਜਕ ਕੁਹਜਾਂ ਤੇ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨ ਦਾ ਹੱਲ ਸੁਝਾਉਂਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ, ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੇ ਪਾਸਾਰ***)

40. **ਸੂਚਨਾ ਜੁਗਤ** (*Information Technique*) : - ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦਿਆਂ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਂਗਤ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਕੇਵਲ ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋਣ ਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਪੇਸ਼ ਨਾ ਆਉਂਦੀ ਹੋਵੇ। ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਲੇਵਰ ਨੂੰ ਸੀਮਤ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਕੇਵਲ ਬਿਆਨ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕ ਜਿੱਥੇ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹਰੇਕ ਘਟਨਾ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੰਭਵ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਜਿਵੇਂ ਜੰਗ ਜਾਂ ਯੁੱਧ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੰਚ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਈ ਜਾਂਦੀ। ਲਾਈਵ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਹੋਰ ਵੀ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੰਚ ਤੋਂ

ਵਿਖਾਉਣੀ ਵਰਜਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੂਚਨਾ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸੂਚਨਾ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹਾਸਿਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸੂਚਨਾ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਵੀ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਘੱਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੇ ਸੂਚਨਾ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਰਚੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਉਂਕਿ ਸਿੱਖ ਗੁਰੂਆਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਿਖਾਏ ਜਾਣ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਸੂਚਨਾ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਯਕੀਨੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀਆਂ ਤੁਕਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦੀਆਂ, ਜਨਮ ਸ਼ਤਾਬਦੀਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰੂਆਂ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਵੇਲੇ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ ਜਾਂ ਦੂਜਾ ਢੰਗ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਗਾਇਨ ਰਾਹੀਂ ਸੂਚਨਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਗੁਰੂਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦੇਖੇ ਬਿਨਾਂ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ***ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ*** ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਵੇਰਵਾ ਸੂਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ :

ਝੰਡੂ *ਸੁਣਿਆ ਏ, ਮਹਾਰਾਜੇ ਨੇ ਤਿੰਨ ਸੌ ਰਾਣੀਆਂ ਰੱਖੀਆਂ ਸਨ ਤੇ*
ਉਹਨਾਂ ਮਹਾਰਾਣੀਆਂ ਦੀਆਂ ਟਹਿਲੀਆਂ ਵੀ ਸੋਹਣੀਆਂ ਸਨ
(*ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ*, ਪੰਨਾ, 142)

ਮੱਘਰ — ਮਾਤੂ ਦੀ ਭਾਜੀ ਏ। ਇਸ ਦਾ ਪਿਓ ਮੇਰੇ ਖੇਤ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਸੀ
(*ਉਹੀ*, ਪੰਨਾ, 143)

ਝੰਡੂ— ਤੁਹਾਡੇ ਬਾਬਾ ਜੀ ਪੁਰਾਣੇ ਮਹਾਰਾਜ ਦੇ ਡਿਓੜੀ ਅਫ਼ਸਰ ਸਨ,
ਮਹਾਰਾਜ ਦੀ ਮੁੱਛ ਦਾ ਵਾਲ, ਨੱਕ ਉੱਤੇ ਮੱਖੀ ਕਿਹੜਾ ਬੈਠਣ
ਦੇਂਦੇ ਸਨ। ਸਾਰੀ ਖ਼ਲਕਤ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਲਾਮਾਂ ਕਰਦੀ ਸੀ
(*ਉਹੀ*)

ਨਿਹਾਲੀ – ਉਹਨਾਂ ਉਸਨੂੰ ਮਾਰ ਦਿੱਤਾ, ਨੀਲੀ ਰਾਤ ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਛਵੀਆਂ ਚਮਕੀਆਂ। ਉਸ ਦੀ ਛਾਤੀ ਵਿੱਚੋਂ ਲਹੂ ਦੀਆਂ ਧਾਰਾਂ ਫੁੱਟ ਵਗੀਆਂ। ਚਾਨਣੀ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦਾ ਲਹੂ ਸਾਵਾ ਸਾਵਾ ਲੱਗਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਪੱਗ ਦਾ ਲੜ ਗਰਮ ਲਹੂ ਵਿੱਚ ਭਿੱਜ ਗਿਆ ਸੀ।

(ਉਹੀ, ਪੰਨਾ 179)

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸੂਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਉਂ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਜਮਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗਤੀ ਵਿੱਚ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਵੀ ਲਿਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਕਾਰਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਸੂਚਨਾ ਜੁਗਤ ਦੀ ਕਲਾਮਈ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ*)

41. ਸੂਤਰਧਾਰ : – ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਕੋਸ਼ਗਤ ਅਰਥ (stagemanager/director) ਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੀਆਂ ਤੰਦਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜਨ ਅਤੇ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੇ ਖੱਪਿਆਂ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਲਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪਾਤਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕੇਵਲ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਮੌਕੇ ਬੇਮੌਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਵਹਾਰ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਲੋੜ ਪੈਣ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਨਾ ਵੀ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਕਾਰਜ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਜੁਗਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਬਦਲੇ ਹੋਏ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੇਵਲ ਸੂਚਨਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕਿਰਦਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਪਾਤਰ ਜਾਂ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀ ਬਾਰੇ ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਨਾ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਖਾਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਦਰਸ਼ਕ

ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਉਸ ਪਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਜਦ ਕਿ ਉਹ ਸੰਬੰਧਤ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮੇਕਅੱਪ ਅਤੇ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅੱਡ-ਅੱਡ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ 'ਚੋਂ ਉਭਰਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਤੱਤੀ ਤਵੀ ਦਾ ਸੱਚ* ਵਿੱਚ ਕਮਲਾ ਤੇ ਸਿਆਣਾ ਅਜਿਹੇ ਹੀ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਤਤਕਾਲੀ ਹੁਕਮਰਾਨਾਂ ਦੇ ਜ਼ਾਲਮ ਤੇ ਨਿਰੰਕੁਸ਼ ਵਤੀਰੇ ਪ੍ਰਤੀ ਸਾਵਧਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚਲਾ ਸੂਤਰਧਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਦਲੇ ਹੋਏ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨਾਟਕ **ਬੰਦ ਗਲੀ** ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਥੀਮ ਨੂੰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਿਆਹੁਤਾ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਬੰਦ ਗਲੀ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ :

> *ਸ਼ਾਦੀ ਕਰਨ ਲੱਗਿਆਂ ਮਨੁੱਖ ਸੋਚਦੈ। ਹੁਣ ਤੱਕ ਉਹ ਐਂਵੇ ਭਟਕਦਾ ਰਿਹਾ। ਅਸਲ ਜੀਵਨ ਤਾਂ ਗ੍ਰਿਹਸਥੀ ਏ। ਸ਼ਾਦੀ ਕਰਕੇ ਖ਼ੁਸ਼ੀਆਂ ਸੁੱਖਾਂ ਤੇ ਹਾਸਿਆਂ ਦੇ ਬਾਗ ਦੀ ਚਾਬੀ ਮਿਲ ਗਈ ਏ ——— ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੈਰ ਧਰਦਿਆਂ ਹੀ ਉਮਰ ਕੈਦ ਦਾ ਸਰਾਪ ਮਿਲਦੈ। ਇਹ ਬੰਦ ਗਲੀ ਐ।* (***ਬੰਦ ਗਲੀ***, ਪੰਨਾ 20)

ਵਿਸਮਾਦ ਨਾਦ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੀ ਕੁੜੀਆਂ ਦੀ ਟੋਲੀ ਹੈ। ਨਾਇਕ ਦੀ ਗ਼ੈਰਮੌਜੂਦਗੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਦਾ ਭਰਵਾਂ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ :

> ਕੁੜੀ: ***ਨਾਨਕ ਤਾਂ ਸੁੱਤਾ ਹੋਇਐ***
> ***ਧੁੱਪ ਵਾਲੀ ਥਾਂ***
> ***ਮੁਖੜੇ ਤੇ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਏ***
> ***ਸੱਪ ਨੇ ਛਾਂ***
>
> (***ਵਿਸਮਾਦ ਨਾਦ***, ਪੰਨਾ 23)

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਪਾਤਰ, ਆਲੋਚਕ ਤੇ ਟਿੱਪਣੀਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ : ***ਬੰਦ ਗਲੀ, ਵਿਸਮਾਦ ਨਾਦ***)

42. **ਹਿਲਜੁਲ** (*Movement*): -ਹਿਲਜੁਲ/ਮੂਵਮੈਂਟ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਇਸ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਹਿਲਜੁਲ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਉਚੇਚੇ ਯਤਨਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਤੁਰਨਾ, ਫ਼ਿਰਨਾ, ਬੈਠਣਾ, ਖੜੋਣਾ, ਰੁਕਣਾ ਆਦਿ ਦੀ ਗਤੀ ਦਾ ਨਿਰਧਾਰਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਤਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਵਿੱਚੋਂ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਮੁੜ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਰਸਾਈ ਇਹ ਸਮੁੱਚਾ ਕਾਰਜ ਥੀਏਟਰੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਹਿਲਜੁਲ ਅਜਿਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਠਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨ ਵੇਲੇ ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਮੂਵਮੈਂਟ ਅਜਿਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਉਸ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਪਈ ਹਿਲਜੁਲ ਨੂੰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਸੂਝ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦੌਰਾਨ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ ਉਸ ਦੇ ਵਰਗ, ਹੈਸੀਅਤ, ਸ਼੍ਰੇਣੀ, ਸਟੇਟਸ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦਾ ਕੋਈ ਵੀ ਪਹਿਲੂ ਨਿਰਾਰਥਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪਾਤਰ ਦਾ ਆਉਣਾ-ਜਾਣਾ ਕੇਵਲ ਕਾਰਜ ਦੀ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਨੂੰ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਕਾਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਿਲਜੁਲ ਕੇਵਲ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਜਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਉਤਪੰਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਇਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਿਹਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਰੋਲ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਨਾਟਕੀ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਚਲਣ ਦੀ ਤੇਜ਼ ਜਾਂ ਹੌਲੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਉਸ ਪਾਤਰ ਬਾਰੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸੋਚਣ ਦਾ ਰਾਹ ਸੁਝਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਰੀਰਕ ਹਿਲਜੁਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਸਿਰ ਉਪਰ ਵੱਲ ਨੂੰ ਕਰਨਾ, ਬਾਹਵਾਂ ਉਪਰ ਚੁੱਕਣੀਆਂ ਜਾਂ ਪੈਰ ਅੱਗੇ ਵੱਲ ਨੂੰ ਕੱਢ ਕੇ ਰੱਖਣਾ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਸਰੀਰਕ ਹਿਲਜੁਲ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਿਰ ਥੱਲੇ ਨੂੰ ਝੁਕਾਉਣਾ, ਪੈਰ ਪਿੱਛੇ ਵੱਲ ਨੂੰ ਧਰਨੇ ਕਮਜ਼ੋਰ ਹਿਲਜੁਲ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਲਗਾਤਾਰ ਤਕੜੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦੇਣ ਨਾਲ ਵੀ ਰਦਨਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਮਜ਼ੋਰ ਪੈ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਹਿਲਜੁਲ ਦਾ ਕਦਾਚਿਤ ਅਰਥ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਤੁਰਦੇ ਫਿਰਦੇ ਰਹਿਣ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਵਿੱਚ ਗਤੀ ਨੂੰ ਘਟਾਉਣਾ, ਵਧਾਉਣਾ, ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੁਕ ਕੇ ਕੁਝ ਸੋਚਣਾ ਵੀ ਉਨਾਂ ਹੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਹਿਲਜੁਲ ਵਿੱਚ ਵੱਖਰਤਾ ਦੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ

ਹੋਣਾ ਵੀ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਹਿਲਜੁਲ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮੱਰਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇੱਕੋ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਕਹਿਣ ਜਾਂ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਵੱਖਰਾ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਭਿੰਨ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਕਾਰੀ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ; ਕਹਿਣ ਦਾ ਭਾਵ ਕਿ ਮੰਚੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦੀ ਇੱਕ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੋਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਤੱਕ ਹੁੰਦੀ ਹੋਈ ਹਿਲਜੁਲ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਤੇ ਡੂੰਘਾਈ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ, ਅਜਿਹੇ ਦਰਸ਼ਕ ਸਮੂਹ ਤੱਕ ਵੀ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਰਸਾਈ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮੱਰਥ ਸਿੱਧ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਖੇਡੇ ਜਾ ਰਹੇ ਉਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਪਰਿਚਿਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਪਰ ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਓਦੋਂ ਅਰਥ ਵਿਹੂਣਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਇਹ ਹਿਲਜੁਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉੱਤੇ ਭਾਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਭੰਗ ਹੋਣ ਦਾ ਖ਼ਤਰਾ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਜਾਂ ਜਾਣ ਵੇਲੇ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੂਵਮੈਂਟ ਵੱਲ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਾਖਲ ਹੋਣ ਵੇਲੇ ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਵੱਲ ਦਰਸ਼ਕ ਦਾ ਧਿਆਨ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਮੂਵਮੈਂਟ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਹਿਲਜੁਲ ਗੈਰਭਾਸ਼ੀ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਕਮੀ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆਂ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੀ ਹਿਲਜੁਲ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਹਿਲਜੁਲ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ ਨਾਟਕੀ ਵਿਵੇਕ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਾਰਥਕ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਨੇਮਿਚੰਦ੍ਰ ਜੈਨ : *ਰੰਗ ਦਰਸ਼ਨ*; ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ : *ਕਿਸੇ ਕਹਤੇ ਹੈਂ ਨਾਟਯ ਕਲਾ*)

43. **ਕਥਾਕਲੀ** (*Dance form of Kerala*) : – ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਦੀ ਇੱਕ ਵੰਨਗੀ ਕਥਾਕਲੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਾ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਸੁਮੇਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਦੱਖਣ ਦੇ ਮਾਲਾਬਾਰ ਇਲਾਕੇ ਨਾਲ ਹੈ। ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਲੱਗਭੱਗ ਤਿੰਨ ਸੌ ਸਾਲ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਕੇਰਲਾ ਪ੍ਰਾਂਤ ਦੇ ਲੋਕ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਮਾਹਿਰ ਹਨ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਅਰੰਭ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਢੋਲਾਂ ਤੇ ਨਗਾਰਿਆਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਗੂੰਜਣ ਲੱਗਦੀ ਹੈ। ਨਿਤ੍ਰ ਨਾਟ ਦੀ ਤਾਂਡਵ ਗਤੀ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਢੋਲ ਵੱਜਣ ਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਵਧਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਾਮ ਵੇਲੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਸਵੇਰ ਤੋਂ ਹੀ ਅਰੰਭ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਮੇਕਅਪ ਉੱਤੇ ਪੂਰਾ ਜ਼ੋਰ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਚਿਹਰੇ ਅਤੇ ਹੱਥਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ-

ਨਾਟ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਪਾਸਾਰਾ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਘੁੰਮਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਰਾਹੀਂ, ਦੇਵਤੇ, ਰਾਖਸ਼ ਤੇ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਕਥਾਕਲੀ ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਵੀ ਮਰਦ ਪਾਤਰ ਹੀ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੂਰੀ ਰਾਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੱਚ ਤੇ ਝੂਠ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਅਖੀਰ ਸੱਚ ਦੀ ਜਿੱਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਯ -ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਤ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਪਰ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਮਾਰਨ ਤੇ ਵੱਢ ਸੁੱਟਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਗੋਚਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਥਾਕਲੀ ਦਾ ਅਦਾਕਾਰ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਸੰਕੇਤਾਂ ਅਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਸਮੁੱਚੀ ਕਥਾ ਦਾ ਬਿਆਨ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਮਾਹਿਰ ਅਦਾਕਾਰ ਅਦਾਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਯੁੱਧ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਵੀ ਕਰਾ ਦੇਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਪਹਾੜ ਤੋਂ ਛਲਾਂਗ ਲਾਉਣ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਵੀ ਬੜੀ ਕਾਰੀਗਰੀ ਨਾਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਕਲਾਕਾਰ ਹਰੇਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਥਾਕਲੀ ਨੂੰ ਸਿੱਖਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਬਚਪਨ ਤੋਂ ਹੀ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਸਿੱਖਣ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਵਿੱਚ ਜੁੱਟ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਲੰਮੀ ਸਾਧਨਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਯਤਨ ਮਗਰੋਂ ਉਹ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਹਾਸਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੁਰੂ ਦੁਆਰਾ ਕੇਵਲ ਯੋਗ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਇਹ ਕਲਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵੀ ਉਨੀ ਹੀ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨਾਲ ਉਸ ਅਨੁਭਵ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਅਨੁਭੂਤੀ ਵਿੱਚੋਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਗੁਜ਼ਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਕਹਿ ਨੂੰ ਕਹਿਣ ਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਯੂਰਪ ਅਤੇ ਅਮਰੀਕਾ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵੀ ਕਥਾਕਲੀ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸੈਨਤਾਂ ਤੋਂ ਉਪਜਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਹੈਰਾਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਮਾਹਿਰ ਕਲਾਕਾਰ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਬੱਧੀ ਇੱਕੋ ਰੋਲ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਂਦਿਆਂ ਉਸ ਵਿੱਚ ਪੂਰੇ ਲੀਨ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਮਹਾਂਭਾਰਤ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਕਥਾ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਤਸੱਵਰ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪਏ ਤਾਂ ਹੀ ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਆਪਣੀ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਿਆ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੇਰਲਾ ਕਲਾ ਮੰਡਲਮ ਕਥਾਕਲੀ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਉਤਮ ਕੇਂਦਰ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਸਥਾਪਨਾ 1930 ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਇੱਥੋਂ ਨ੍ਰਿਤਕਾਰ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਦੇਸ਼ ਵਿਦੇਸ਼ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ *'ਕਥਾਕਲੀ' ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ*; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਰੰਗਮੰਚ*)

44. ਕਥਾਨਕ/ਗੋਂਦ (*Plot*) : - ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਤਰਤੀਬ ਨੂੰ ਕਥਾਨਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟ ਵਸਤੂ ਦੀ ਚੋਣ ਲਈ ਮਨੁੱਖੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਨ

ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁਝ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾਤਮਕ ਸਮਝ ਸਦਕਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਤਰਾਸ਼ਦਾ ਤੇ ਵਿਉਂਤਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿਧਾ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਸਹੀ ਚੋਣ, ਸੁਚੱਜੀ ਘਾੜਤ ਤੇ ਢੁੱਕਵੀਂ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਹੀ ਕਥਾਨਕ ਅਖਵਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਵਿਚਰਦੇ ਮਨੁੱਖਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਚਨਾ ਦੇ ਪਾਤਰ ਬਣਨ ਲਈ ਲੇਖਕ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਵਿੱਚੋਂ ਗੁਜ਼ਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਬਿਲਕੁਲ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਰੂਪ ਤੱਕ ਅਪੜਨ ਲਈ ਸਾਹਿਤਕਾਰ ਦੀ ਰਚਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਥਾਣੀਂ ਗੁਜ਼ਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਅਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਕਥਾ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਅੰਤਰ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਿਆਂ ਕਥਾ ਨੂੰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਬਿਆਨ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਕਾਰਨ-ਕਾਰਜ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੇ ਕਾਰਨ ਨੂੰ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਘਟਨਾ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦਾ ਉੱਤਰ ਕਥਾਨਕ ਦੇਂਦਾ ਹੈ।

ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿੱਚ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕਰਦਿਆਂ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੀ ਆਤਮਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਛੇ ਤੱਤ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਪਹਿਲੇ ਸਥਾਨ 'ਤੇ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਚਰਿਤਰ ਚਿਤਰਨ ਨੂੰ ਦੂਜੇ, ਸ਼ੈਲੀ ਜਾਂ ਪਦ-ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਤੀਜੇ, ਵਿਚਾਰ ਤੱਤ ਨੂੰ ਚੌਥੇ ਸਥਾਨ 'ਤੇ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਇਸੇ ਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਧਾਨ ਨੂੰ ਪੰਜਵੇਂ ਤੇ ਗੀਤ ਨੂੰ ਛੇਵੇਂ ਦਰਜੇ ਦੀ ਤਰਜੀਹ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਥਾਨਕਾਂ ਬਾਰੇ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਹੈ; ਦੰਦ-ਕਥਾ ਅਧਾਰਤ, ਕਲਪਨਾ ਅਧਾਰਤ ਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਅਧਾਰਤ ਕਥਾਨਕ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਦੰਦ-ਕਥਾ 'ਤੇ ਅਧਾਰਤ ਕਥਾਨਕ ਵਾਲੇ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸੱਚ ਤੇ ਕਲਪਨਾ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਮੇਲ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਆਕਾਰ ਦੀ ਗੱਲ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨੂੰ ਪਰਖਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਉਸ ਦੇ ਆਕਾਰ 'ਤੇ ਵੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਸਤ ਦੇ ਸਫ਼ਲ ਨਿਭਾਅ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਘਾੜਤ, ਢੁੱਕਵੀਂ ਤਰਤੀਬ ਤੇ ਉਚਿਤ ਆਕਾਰ ਦੇ ਅਨੁਪਾਤ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਆਕਾਰ ਤੇ ਤਰਤੀਬ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵਸਤ ਦੇ ਸੁਹਜ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਗੁੰਝਲ ਪਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ; ਦੂਜੇ ਭਾਗ ਵਿੱਚ ਇਸ ਗੁੰਝਲ ਨੂੰ ਖੋਲ੍ਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਕਥਾਨਕ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਸਫ਼ਲ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਪੰਜ ਪੜਾਅ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਅਰੰਭਕ ਘਟਨਾ, ਘਟਨਾਵੀ ਵਿਕਾਸ,

ਘਟਨਾ ਦਾ ਸਿਖਰ, ਘਟਨਾ ਦਾ ਉਤਾਰ ਅਤੇ ਅਖੀਰ ਵਿੱਚ ਨਿਰਨਾ ਜਾਂ ਅੰਤਿਮ ਫ਼ਲ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਸਤ ਮੁਤਾਬਕ ਇਹ ਪੰਜੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਆਕਾਰ ਵਾਲੇ ਕਥਾਨਕ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਵੰਡ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਵਧੀਆ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਲੱਛਣ ਵੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਮੂਲ ਗੁਣ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਏਕਤਾ ਦਾ ਭਾਵ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਤੋਂ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਦੂਜਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਗੁਣ ਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਰਚਨਾ ਦਾ ਅਰੰਭ ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਹੋਵੇ। ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਜਿਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕੁਝ ਨਾ ਵਾਪਰਿਆ ਹੋਵੇ ਪਰ ਉਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਵਾਪਰਨ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਮੱਧ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ, ਜਿਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕੋਈ ਘਟਨਾ ਘਟ ਚੁੱਕੀ ਹੋਵੇ ਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਵੀ ਕੁਝ ਘਟਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੋਵੇ। ਅੰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਾਂ ਕੁਝ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕਾ ਹੋਵੇ ਪਰ ਉਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਕੁਝ ਨਾ ਵਾਪਰ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ ਯਾਨਿ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਅੰਤ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਸੰਤੁਸ਼ਟੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰੇ। ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਸੰਭਾਵਿਤਾ ਦਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਅਸੰਭਵ ਜਾਪਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਹਜ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾਉਂਦੀਆਂ। ਘਟਨਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਕ੍ਰਮ ਸਹਿਜ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਇੱਕ ਘਟਨਾ ਵਿੱਚੋਂ ਦੂਜੀ ਘਟਨਾ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਨਿਕਲਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਗੁਣ ਸਾਧਾਰਣੀਕਰਣ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਤਹਿਤ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਦੇ ਬੰਧਨਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ ਸਰਬ ਪ੍ਰਵਾਣਿਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਵਸਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਕਾਰਗਰ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੂਪ ਕਥਾਨਕ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ***ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***; ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ (ਸੰਪਾ.) : ***ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼***)

45. **ਕਥਾਵਸਤੂ** (*Content*) : - ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਛੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਕਥਾਨਕ/ਕਥਾ ਵਸਤੂ, ਚਰਿੱਤਰ, ਵਿਚਾਰ ਤੱਤ, ਸੰਗੀਤ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਧਾਨ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਉਸਨੇ ਕਥਾਵਸਤੂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਨੂੰ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਦੁਖਾਂਤ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਅਤੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੀ ਲੋੜ ਉੱਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ। ਅਰਸਤੂ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਅਗਾਊਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜਾਣੂੰ ਹੋਣਾ ਅਤਿ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਭੈਅ ਦੇ

ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਰੇਚਨ ਸੌਖੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਰ ਸਕੇ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਆਕਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਅਰਸਤੂ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਸੀ ਕਿ ਕਥਾ ਵਿੱਚ ਆਦਿ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਤਿੰਨੋਂ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦਾ ਆਕਾਰ ਨਾ ਤਾਂ ਏਨਾਂ ਛੋਟਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਤੋਂ ਹੀ ਅਸਮੱਰਥ ਰਹਿ ਜਾਵੇ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਏਨਾ ਵੱਡਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਬਿਰਤੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਵ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਤੋਂ ਹੀ ਖੁੰਝ ਜਾਵੇ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੇ ਤੱਤ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਇਕ ਦੀ ਇੱਛਾ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਨਾਇਕ ਸੰਕਟ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਸੰਘਰਸ਼ਮਈ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਨਾਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤੱਤਾਂ ਕਥਾਵਸਤੂ, ਨੇਤਾ ਅਤੇ ਰਸ ਵਿੱਚੋਂ ਕਥਾਵਸਤੂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੀਰ ਕਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੀਆਂ ਦੋ ਕਿਸਮਾਂ ਦੱਸੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ : ਅਧਿਕਾਰਕ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ। ਨਾਇਕ ਦੀ ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵਾਲੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਅਧਿਕਾਰਕ ਕਥਾਵਸਤੂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਧਿਕਾਰਕ ਕਥਾ ਦੇ ਨਾਲ ਚੱਲਣ ਵਾਲੀ ਛੋਟੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ ਕਥਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਕਥਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੋੜ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਮੁਤਾਬਕ ਰਚੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ। 1. ਪ੍ਰਾਰੰਭ 2. ਪ੍ਰਯਤਨ 3. ਪ੍ਰਾਪਤੀ– ਸੰਭਾਵਨਾ 4. ਨਿਯਤ–ਆਪਤੀ 5. ਫ਼ਲਯੋਗ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਕੀਤੇ ਗਏ ਯਤਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯਤਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਪੜਾਅ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਅੱਗੋਂ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਬਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੀ ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਦਿਸਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ-ਸੰਭਾਵਨਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਅਪੜਨ ਵਿੱਚ ਰਾਹ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕਈ ਔਕੜਾਂ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਦੇ ਨੇੜੇ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਇਸ ਪੜਾਅ ਨੂੰ ਨਿਯਮ–ਆਪਤੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲੇ ਬਿੰਦੂ ਨੂੰ ਫ਼ਲਯੋਗ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਨਾਇਕ ਆਪਣੇ ਯਤਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੀਆਂ ਇਛਾਂਵਾਂ ਪੂਰੀਆਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਓਂ ਇਹ ਪੰਜ ਸਥਿਤੀਆਂ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਰੇਚਨ ਸੌਖੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਰ ਸਕੇ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਆਕਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਅਰਸਤੂ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਸੀ ਕਿ ਕਥਾ ਵਿੱਚ ਆਦਿ, ਮੱਧ ਅਤੇ ਅੰਤ ਤਿੰਨੋਂ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦਾ ਆਕਾਰ ਨਾ ਤਾਂ ਏਨਾਂ ਛੋਟਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਤੋਂ ਹੀ ਅਸਮੱਰਥ ਰਹਿ ਜਾਵੇ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਏਨਾ ਵੱਡਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਬਿਰਤੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਵ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਤੋਂ ਹੀ ਖੁੰਝ ਜਾਵੇ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੇ ਤੱਤ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਇਕ ਦੀ ਇੱਛਾ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਨਾਇਕ ਸੰਕਟ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾਵਸਤੂ ਸੰਘਰਸ਼ਮਈ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵਿਕਾਸ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਨਾਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਤੱਤਾਂ ਕਥਾਵਸਤੂ, ਨੇਤਾ ਅਤੇ ਰਸ ਵਿੱਚੋਂ ਕਥਾਵਸਤੂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੀਰ ਕਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੀਆਂ ਦੋ ਕਿਸਮਾਂ ਦੱਸੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ : ਅਧਿਕਾਰਕ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ। ਨਾਇਕ ਦੀ ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵਾਲੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਅਧਿਕਾਰਕ ਕਥਾਵਸਤੂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਧਿਕਾਰਕ ਕਥਾ ਦੇ ਨਾਲ ਚੱਲਣ ਵਾਲੀ ਛੋਟੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਸੰਗਿਕ ਕਥਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਕਥਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੋੜ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਮੁਤਾਬਕ ਰਚੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਅਵਸਥਾਵਾਂ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ। 1. ਪ੍ਰਾਰੰਭ 2. ਪ੍ਰਯਤਨ 3. ਪ੍ਰਾਪਤੀ- ਸੰਭਾਵਨਾ 4. ਨਿਯਤ-ਆਪਤੀ 5. ਫ਼ਲਯੋਗ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਕੀਤੇ ਗਏ ਯਤਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯਤਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਪੜਾਅ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਅੱਗੋਂ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਬਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੀ ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਦਿਸਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ-ਸੰਭਾਵਨਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਅਪੜਨ ਵਿੱਚ ਰਾਹ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕਈ ਔਕੜਾਂ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਦੇ ਨੇੜੇ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਇਸ ਪੜਾਅ ਨੂੰ ਨਿਯਮ-ਆਪਤੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲੇ ਬਿੰਦੂ ਨੂੰ ਫ਼ਲਯੋਗ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਨਾਇਕ ਆਪਣੇ ਯਤਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੀਆਂ ਇਛਾਂਵਾਂ ਪੂਰੀਆਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਉਂ ਇਹ ਪੰਜ ਸਥਿਤੀਆਂ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਕਥਾਵਸਤੂ ਵਿੱਚ ਫ਼ਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਲਈ ਸਾਧਨ ਬਣਨ ਵਾਲੀਆਂ ਪੰਜ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਵੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। 1. ਬੀਜ 2. ਬਿੰਦੂ 3. ਪਤਾਕਾ 4. ਪ੍ਰਕਰੀ 5. ਕਾਰਯ। ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਭਾਵ ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੇ ਸੂਤਾ ਜਾਂ ਰੂਪ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹਿੱਤ ਅੱਗੇ ਵਧਦੀ ਹੈ। ਅੱਗੇ ਵਧਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਵਿੱਚ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਸਮੁੱਚੇ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ 'ਤੇ ਨਿਯੰਤਰਣ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪਹਿਲੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਬੀਜ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਥਾਵਸਤੂ ਦੀ ਨਿੱਕੀ ਜਿਹੀ ਘਟਨਾ ਬੀਜ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਕਸਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਫ਼ਲ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਤੱਕ ਪੂਰਾ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਬੀਜ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਬਿੰਦੂ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਠੀਕ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਤਾਕਾ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਕੰਮ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਦੇ ਨਾਲ ਸਹਾਇਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਪਕਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਬਾਕੀ ਹਿੱਸਿਆਂ ਨੂੰ ਦਿਸ਼ਾ ਦੇਣ ਦਾ ਕੰਮ ਪਤਾਕਾ ਉਪਕਥਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਤਾਕਾ ਉਪਕਥਾ ਨਾਇਕ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਨਾਲ ਨਾਇਕ ਦੀ ਕਥਾ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਅਤੇ ਦਿਲਚਸਪ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਕਰੀ ਅਰਥ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਫ਼ਲ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਪ੍ਰਕਰੀ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਨਾਲ ਕੋਈ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਪਰ ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਪੇਖ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਹ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਕਥਾ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਹੇਤੂ ਕੀਤੇ ਗਏ ਯਤਨਾਂ ਨੂੰ ਕਾਰਯ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – *ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*; ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ (ਸੰਪਾ.) *ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼*)

46. **ਕੰਪੋਜ਼ੀਸ਼ਨਲ ਲਾਈਟ** (*Compositional Light*) : – ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਲਾਈਟ ਦੀ ਮਦਦ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤੇ ਜ਼ਰੂਰਤ ਪੈਣ 'ਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਛੁਪਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਇੱਛਾ ਮੁਤਾਬਕ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵਰਤੋਂ ਸਦਕਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਜਿਸ ਥਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਕੇ ਬਾਕੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹਨ੍ਹੇਰਾ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਜੇਕਰ ਉਹ ਇੱਕ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ

ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਥਾਨਾਂ 'ਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਪਾਟ ਲਾਈਟਾਂ ਅਤੇ ਡਿੱਮਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਹਿੱਸਿਆਂ 'ਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪਾ ਕੇ ਅਜਿਹਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਪਈ ਕਿਸੇ ਵਸਤ ਨੂੰ ਉਭਾਰ ਦੇਣ ਲਈ ਤੇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਨ ਲਈ ਇੱਛਾ ਮੁਤਾਬਕ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵਰਤੋਂ ਅਜੋਕੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; Edwin White : *Problems of Acting and Production*)

47. **ਕਰੂਅਲਟੀ ਦਾ ਥੀਏਟਰ** : - (*Theatre of Cruelty*) : - ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਐਂਤੋਨਿਨ ਆਰਤੋ ਨੇ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਗਲਤ ਰੀਤੀਆਂ ਵਿਰੁੱਧ ਬਗਾਵਤ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਅੰਦਰ ਦਮਿਤ ਡਰਾਂ ਅਤੇ ਚਿੰਤਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸੁਰਖ਼ਰੂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਸਦਾਚਾਰਕ ਮੁੱਲਾਂ ਅਤੇ ਨੈਤਿਕ ਕੀਮਤਾਂ ਦੇ ਪਰਦੇ ਉਹਲੇ ਛੁਪੇ ਮਨੁੱਖ ਅੰਦਰਲੇ ਹਿੰਸਕ ਅਤੇ ਉਲਾਰ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਝੰਜੋੜ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅੰਦਰ ਦੱਬੀਆਂ ਤੇ ਕੁੰਠਿਤ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਨਾ ਆਰਤੋ ਦੀ ਸੋਚ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਵਿਕ੍ਰਿਤ ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਉਲਾਰ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਦਾ ਨਿਕਾਸ ਹੋ ਸਕੇ। ਤੇਜ਼ ਚਮਕਦੀਆਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਤੇ ਉੱਚੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਤਾਲਮੇਲ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਅਵਚੇਤਨ ਵਿੱਚ ਦੱਬੀਆਂ ਉਲਾਰ ਰੁਚੀਆਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਤੇ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਾਮੁਕ ਤੇ ਹਿੰਸਾਤਮਕ ਰੁਚੀਆਂ ਤੋਂ ਰਾਹਤ ਦਿਵਾਉਣਾ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਆਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅਖੌਤੀ ਸ਼ਿਸ਼ਟਤਾ ਦਾ ਪਾਜ ਉਘਾੜਦੇ ਹੋਏ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਉਹਦੀ ਅਸਲੀਅਤ ਦੇ ਰੂ-ਬ-ਰੂ ਕਰਨਾ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਕਰੂਅਲਟੀ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਕੋਸ਼ਕਾਰੀ ਅਰਥਾਂ ਤੱਕ ਘਟਾ ਕੇ ਨਹੀਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਦੇ ਅਰਥ ਨੂੰ ਰੋਹ, ਰੋਸ, ਵਿਦਰੋਹ, ਹੰਗਾਮਾ, ਬੇਚੈਨੀ ਅਤੇ ਝੰਜੋੜਨ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਕਦਾਚਿਤ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ੁਲਮ ਅਤੇ ਅਨਿਆਂ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਕਾਰਜ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਤੇਜ਼ ਰਫ਼ਤਾਰ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਧੁਰ ਅੰਦਰ ਤੱਕ ਹਲੂਣਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ/ਅਦਾਕਾਰ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਦੋਵੇਂ ਧਿਰਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਬਦਲ ਚੁੱਕੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਰਤੋ ਮੁੱਖ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਸ ਧਾਰਨਾ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਸੀ ਕਿ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਪੇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਜਾਂ ਬੋਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਸਪੇਸ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਹਰੇਕ ਵਸਤ ਤੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਇਸ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਸਮਝਣ ਦੀ ਸੇਧ ਦਿਤੀ ਕਿ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਸਿੱਧ ਹੋ ਸਕਣ। ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪਹਿਲ ਦੇਣ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਕੈਦ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਕਰ ਦੇਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨੇ ਉਸ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਹੰਗਾਮੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਜਾਂ ਵੇਗ ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਕਿਹਾ। ਆਰਤੋ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਦਗ੍ਰਸਤਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕ ਇਸ ਸੰਕਲਪ ਦੇ ਅਧੀਨ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਖੇਡੇ ਨਹੀਂ ਗਏ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਅਧੀਨ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸੇਠੀ ਦਾ ***ਇਹ ਜਿੰਦਗੀ ਹੈ ਦੋਸਤੋ*** ਇਸੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਮੂਕ ਸੰਸਾਰ*** ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਜਿਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਬੈਚੈਨੀ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤੀਬਰਤਾ ਨਾਲ ਉਘਾੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਸੇ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਕਬੂਲ ਕੀਤੇ ਗਏ ਕਹੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ, ਕੂਕਾਂ ਅਤੇ ਚੀਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਲਈ ਸੰਕੇਤਾਂ,ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ, ਨਿਰਾਰਥਕ ਆਵਾਜ਼ਾਂ, ਤਸਵੀਰਾਂ ਅਤੇ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਖ਼ੂਬੀ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਮਨੁੱਖ ਅੰਦਰ ਛੁਪੀਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਕਾਰਾਤਮਕ ਤੇ ਹਿੰਸਕ ਰੁਚੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਜੁਰਅਤ ਕੀਤੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖ ਹਮੇਸ਼ਾ ਦਬਾਉਣ ਅਤੇ ਛੁਪਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਰਤੋ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਕਸਦ ਹੀ ਇਹੋ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਅਜਿਹੇ ਸਾਰੇ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਤੋਂ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਖਲਾਸੀ ਕਰਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਜਿਹੜੇ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਕਤਲਾਂ, ਝਗੜਿਆਂ, ਮਾਰਾਂਧਾੜਾਂ ਅਤੇ ਬਲਾਤਕਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਉਕਸਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪੀਟਰ ਬਰੁੱਕ ਨੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਕੁਝ ਨਾਟ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ –ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ (ਸੰਪਾ.) : ***ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ*** ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ)

48. ਕਲਾਸਿਕ (*Classic*): – ਕਲਾਸਿਕ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਕੋਸ਼ਗਤ ਅਰਥ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟਤਮ, ਸਰਵੋਤਮ ਅਤੇ ਟਕਸਾਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਦੇਸ਼, ਕਾਲ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹਰੇਕ ਥਾਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਸਿਕ ਰਚਨਾ ਦੇ ਸਾਹਿਤ ਅਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਣ ਦੇ ਥੀਮ ਅਤੇ ਨਿਭਾਅ ਪੱਖੋਂ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਸੰਤੁਲਨ, ਉਚਿਤਤਾ, ਸਜੀਵਤਾ, ਸੰਭਵਤਾ ਅਤੇ ਕ੍ਰਮਕਤਾ। ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਉਦਾਤ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਛੂਹਣ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਿਹੜੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਵਰੋਸਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਕਲਾਸਿਕ ਰਚਨਾ ਹੋਣ ਦਾ ਖਿਤਾਬ ਹਾਸਿਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਲਾਸਿਕ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੱਜ ਤੋਂ ਲੱਗਭਗ ਦੋ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖਿਆ ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ਵ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤੀਆਂ ਜ਼ੁਬਾਨਾਂ ਵਿੱਚ ਉਲਥਾਇਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਕਵੀ ਗੇਟੇ ਦੁਆਰਾ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਉਪਮਾ ਅਤੇ ਸਰ ਵਿਲੀਅਮ ਜੋਨਜ਼ ਵਲੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਭਾਰਤ ਦੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਹੋਣ ਦਾ ਖਿਤਾਬ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਕਲਾਸਿਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀਆਂ ਉਪਮਾਵਾਂ, ਸ਼ਬਦ ਅਤੇ ਅਰਥ ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਰਤੋਂ, ਅਲੰਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵੰਡ ਅਤੇ ਉਪਵੰਡ ਵਿਚਲੀ ਕ੍ਰਮਕਤਾ, ਵਰਨਣ ਦੀ ਸਜੀਵਤਾ ਅਤੇ ਸੁਭਾਵਕਤਾ, ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲੇ ਮੀਰੀ ਗੁਣ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਰਾਜਾ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਦਾ ਮਿਰਗ ਦੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨੂੰ ਚਿਤਰਨ ਦਾ ਕਲਾਮਈ ਢੰਗ ਰਚਨਾ ਦੇ ਕਲਾਸਿਕ ਹੋਣ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ :

> *ਉਸਦੀ ਨਜ਼ਰ ਰੱਥ ਤੇ ਲੱਗੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਗਰਦਨ ਮੋੜਦਾ ਹੋਇਆ ਉਹ ਵਾਰ ਵਾਰ ਚੁੰਗੀ ਭਰਦਾ ਹੈ, ਤੀਰ ਲੱਗ ਜਾਣ ਦੇ ਡਰ ਕਾਰਨ ਆਪਣੇ ਸਰੀਰ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਅਗਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਸਮੇਟ ਲੈਂਦਾ ਹੈ, ਅੱਧ-ਖਾਧੀ ਘਾਹ ਨੂੰ ਥਕਾਵਟ ਦੇ ਕਾਰਨ ਖੁਲ੍ਹੇ ਮੂੰਹ ਵਿੱਚੋਂ ਰਸਤੇ ਵਿੱਚ ਬਿਖੇਰਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ......।*

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਏ.ਬੀ. ਕੀਥ : ***ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ***; ਟੀ. ਆਰ. ਵਿਨੋਦ : ***ਨਾਵਲ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼***)

49. ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ (*Religious folk theatre*) : – ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਵੰਨਗੀ ਹੈ। ਮਥਰਾ ਤੇ ਬਿੰਦਰਾਬਨ ਵਿੱਚ ਲੱਗਭੱਗ ਇੱਕ ਮਹੀਨਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਜੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਗੁਜਰਾਤ ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਗਰਬਾ ਨਾਚ ਰਾਹੀਂ ਰਾਧਾ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਦੇਸ਼ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਢੰਗ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਸੰਘ ਦੁਆਰਾ ਇੱਕ ਨ੍ਰਿਤ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਨਾਟਯ ਬੈਲੇ ਸੈਂਟਰ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲ੍ਹਾ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਪਹਿਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਲੂਸ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਝਾਕੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ; ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਇਸ ਨੂੰ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ ਖੇਡਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਅਰੰਭ ਹੋ ਗਈ। ਮਥਰਾ ਤੇ ਬਿੰਦਰਾਬਨ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਨੂੰ ਦੂਰ-ਦੂਰ ਜਾ ਕੇ ਖੇਡਦੀਆਂ ਹਨ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਨਿਤਯ-ਰਾਸ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਮੁਖੀਆ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆ ਕੇ ਰਾਧਾ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਰਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪੈਰੀ ਹੱਥ ਲੈ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਭਿਵਾਦਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਤੇ ਰਾਧਾ ਦਾ ਉਸਤਤੀ ਗਾਇਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਮਹਿਮਾ ਵਿੱਚ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਮੁਖੀਆ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੀਆਂ ਗੋਪੀਆਂ, ਰਾਧਾ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਆਰਤੀ ਉਤਾਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਉਮਰ ਅੱਠ ਤੋਂ ਚੌਦਾਂ ਸਾਲ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਹੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਖਾਸ ਤਰਾਂ ਦੇ ਮੇਕਅੱਪ ਅਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ ਦੇਖਣ ਆਏ ਦਰਸ਼ਕ ਬਕਾਇਦਾ ਪੂਰੀ ਸ਼ਰਧਾ ਨਾਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਚਰਨ ਸਪਰਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਭੋਗ ਲੁਆਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪ੍ਰਸ਼ਾਦ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਪੂਰੀ ਆਸਥਾ ਤੇ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸ਼ਾਦ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨਾਲ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਤਰ ਮੁਗਧ ਹੋ ਕੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨੂੰ, ਭਗਵਾਨ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਕਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਇੱਕ ਰੰਗੀਨ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਰਾਸਲੀਲਾ ਦੇ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ, ਗੀਤਾਂ , ਰਵਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਅਗਾਊਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਜਾਣੂੰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰ ਲੋੜ ਪੈਣ ਉੱਤੇ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਲੋੜੀਂਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਉਹ ਮੰਚ 'ਤੇ ਵੀ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਲੁਭਾਉਣੇ ਤੇ ਮਨਮੋਹਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖੁਭ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪੂਰਾ ਮਾਹੌਲ ਧਾਰਮਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਪੰਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਥਾਲੀ ਫੇਰਨ ਵੇਲੇ ਦਰਸ਼ਕ ਥਾਲੀ ਵਿੱਚ ਪੈਸੇ ਪਾ ਕੇ ਮੱਥਾ ਟੇਕਦੇ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਜਿਹੀਆਂ ਧਾਰਮਿਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਨੂੰ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੀ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ***ਰੰਗਮੰਚ*** ਵਿੱਚ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ

ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਸ਼ਰਧਾ ਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਨਾਲ ਮਨਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਜਿਹੇ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵਾਂ ਨੂੰ ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਬੰਗਲੌਰ ਦਾ ਦੁਸਹਿਰਾ, ਕਾਂਜੀਪੁਰਮ ਤੇ ਜਗਨਨਾਥ ਪੁਰੀ ਦੇ ਰੱਥਾਂ ਦੇ ਜਲੂਸ ਗਾਰਗੀ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਾਪਦੇ ਹਨ। (ਰੰਗਮੰਚ : ਪੰਨਾ 120)

> ਡਾ. ਸੁਰੇਸ਼ ਅਵਸਥੀ ਨੇ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੀਲਾਵਾਂ ਨੂੰ (ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ) ਨੂੰ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਹੈ *"ਜਦੋਂ ਇਹ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਮੰਦਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਬਾਹਰ ਆਏ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਜਲੂਸ-ਝਾਕੀਆਂ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲਿਆ ਤੇ ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਰਚ ਗਏ। ਇਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ- ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੂਰਤੀ ਕਲਾ, ਚਿੱਤਰ ਕਲਾ, ਗੀਤ, ਨਾਚ, ਰੀਤਾਂ, ਰਸਮਾਂ, ਪਹਿਰਾਵੇ ਅਤੇ ਬੋਲੀਆਂ। ਇਹ ਝਾਕੀਆਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਹਨ।"*
>
> *(ਉਧਰਿਤ, ਰੰਗਮੰਚ, ਪੰਨਾ 120)*

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਰੰਗਮੰਚ*)

50. ਕਾਬੁਕੀ ਥੀਏਟਰ :- ਜਪਾਨ ਦੇ ਦੋ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਥੀਏਟਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਕਾਬੁਕੀ ਦੀ ਪਛਾਣ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੈ। ਕਾਬੁਕੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨੋਹ ਥੀਏਟਰ ਹੈ; ਇਹ ਵੀ ਜਪਾਨੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਹੀ ਇੱਕ ਰੂਪ ਹੈ। ਕਾਬੁਕੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਲੱਛਣ ਪੱਛਮੀ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਨਵੀਂ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿੱਚ ਲੈ ਜਾਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਸਤਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਨਾਚ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਹੰਦੀ ਹੈ। ਕਾਬੁਕੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਤੱਤ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ । ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਦਰਸ਼ਕ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਿਚਕਾਰ ਡੂੰਘੀ ਸਾਂਝ ਸਥਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਜਿੰਦਗੀ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਨਹੀਂ ਪਾਉਣ ਦੇਂਦਾ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਸਤ ਇਤਿਹਾਸ ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਮਕਾਲੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਆਧਾਰ ਨਹੀਂ ਬਣਾਉਂਦਾ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਰਸਤਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸਾਰਾ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਇਸ ਰਸਤੇ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਅਜੋਕਾ ਕਾਬੁਕੀ

ਥੀਏਟਰ ਨਵੀਆਂ ਸਹੂਲਤਾਂ ਨਾਲ ਲੈਸ ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਥੀਏਟਰ ਬਣ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼-ਸੱਜਾ, ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਅਤੇ ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ ਵੱਲ ਪੂਰੀ ਬਕਾਇਦਗੀ ਨਾਲ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹੁਣ ਘੁੰਮਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਟੇਜਾਂ (revolving stages) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਈ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸੈਟਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਾਬੁਕੀ ਥੀਏਟਰ ਕਈ ਗੱਲਾਂ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

51. **ਕਾਮੇਡੀ** *(Comedy)*: - ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਨਾਲ ਕਾਮਦੀ ਬਾਰੇ ਵੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਪਰ ਉਸਦਾ ਬਹੁਤਾ ਹਿੱਸਾ ਹੁਣ ਉਪਲਬਧ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਅਤੇ ਕਾਮਦੀ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਦਰਸਾਉਂਦਿਆਂ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਇਹ ਸਿੱਧ ਕੀਤਾ ਕਿ ਜਿੱਥੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਗੰਭੀਰ ਅਤੇ ਵਧੀਆ ਜੀਵਨ ਦਾ ਚਿਤ੍ਰਣ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਕਾਮਦੀ ਦਾ ਨਿਸ਼ਾਨਾ ਯਥਾਰਥ ਜੀਵਨ ਨਾਲੋਂ ਘਟੀਆ ਜਾਂ ਮੰਦਾ ਚਿਤ੍ਰਣ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਹਲਕੇ ਪੱਧਰ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਹਲਕੇ ਜਾਂ ਨੀਵੇਂ ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕਦਾਚਿਤ ਦੁਸ਼ਟ ਜਾਂ ਭੈੜੇ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਹਲਕੇ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਦੋਸ਼ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਹਾਸਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇ। ਅਜਿਹੇ ਭੱਦੇਪਣ ਵਿੱਚ ਕਰੂਪਤਾ ਤਾਂ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਕਲੇ.ਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਂ ਨੁਕਸਾਨਦਾਇਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਕਾਮਦੀ, ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮੂਲ ਭਾਵ ਹਾਸੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਡਾ. ਨਗੇਂਦ੍ਰ ਕਾਮਦੀ ਦਾ ਵਿਵੇਚਨ ਕਰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਕਾਮਦੀ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ :

> *ਕਾਮਦੀ ਦੇ ਮੂਲ ਭਾਵ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਕੋਈ ਅਜਿਹਾ ਦੋਸ਼ ਸਰੀਰਕ ਅਤੇ ਚਰਿਤ੍ਰਿਕ ਵਿਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਲੇਸ਼ਕਾਰੀ ਜਾਂ ਅਮੰਗਲਕਾਰੀ ਨਾ ਹੋਵੇ; ਅਰਥਾਤ ਇਹ ਦੋਸ਼ ਗੰਭੀਰ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਕਲੇਸ਼ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਜਿਸ ਨਾਲ ਹਾਨੀ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਜੋ ਤ੍ਰਾਸਦਾਇਕ ਅਥਵਾ ਅਮੰਗਲਕਾਰੀ ਹੋਵੇ*
>
> *(ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ : ਪੰਨਾ 113-14)*

ਕਾਮਦੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਮੂਹ ਜਨਾਂ ਦੇ ਦੋਸ਼ਾਂ ਦਾ ਵਿਵਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਥਾਵਸਤੂ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਕਾਲਪਨਿਕ, ਖਿਆਲੀ ਜਾਂ ਮਨਘੜਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਾਮਦੀ ਵੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਵਾਂਗ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਦਾ ਹੀ ਇੱਕ ਭੇਦ ਹੈ। ਕਾਮਦੀ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਆਦਿ, ਮੱਧ,

ਅੰਤ, ਸੰਭਵਤਾ, ਸੰਭਾਵਿਤਾ ਆਦਿ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਇਸ ਦੇ ਗੰਭੀਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਕਾਮਦੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਵਿਕ੍ਰਿਤੀਮੂਲਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਵਿੱਚ ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਤ੍ਰਾਸ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦਕਿ ਕਾਮਦੀ ਵਿੱਚ ਭੱਦੇ ਹਾਸੇ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ***ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ;*** ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : ***ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ;*** ਮੈਥਲੀਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : ***ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ***)

52. **ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ** *(Poetics)*: - ਅਰਸਤੂ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਦਾ ਰਚਨਾ ਕਾਲ ਈਸਾ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੌਂਦਰਯ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨੇਮਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕਰਦਿਆਂ ਇਸ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਦੇ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਉਲੀਕਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਦੁਖਾਂਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ ਕਲਾ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਇਸ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚੋਂ ਉਪਲਬਧ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਇਉਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕੀਤਾ ਹੈ :

> *ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਕਿਸੇ ਗੰਭੀਰ, ਮੁਕੰਮਲ ਅਤੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਆਕਾਰ ਵਾਲੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਅਨੁਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਨਾਮ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਰੂਪ ਨਾਲ ਵਰਤੀ ਗਈ ਸਭ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਗਹਿਣਿਆਂ ਨਾਲ ਅਲੰਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਬਿਰਤਾਂਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਕਾਰਜ-ਵਪਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਰੁਣਾ ਤੇ ਤ੍ਰਾਸ ਰਾਹੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਨੋਵਿਕਾਰਾਂ ਦਾ ਉਚਿੱਤ ਵਿਰੇਚਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (ਅਰਸਤੂ : ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਪੰਨਾ 57)*

ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਛੇ ਅੰਗ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਉਹਦੇ ਸੁਹਜ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਛੇ ਅੰਗ ਕਥਾਨਕ, ਚਰਿੱਤਰ-ਚਿਤ੍ਰਣ, ਪਦ-ਰਚਨਾ, ਵਿਚਾਰ ਤੱਤ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਧਾਨ ਅਤੇ ਗੀਤ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕਥਾਨਕ, ਚਰਿੱਤਰ-ਚਿਤ੍ਰਣ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰ ਤੱਤ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਧਾਨ ਨੂੰ ਮਾਧਿਅਮ ਤੇ ਪਦ ਰਚਨਾ ਤੇ ਗੀਤ ਨੂੰ ਅਨੁਕਰਨ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। (ਉਹੀ ਪੰਨਾ 58-59)

ਅਰਸਤੂ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹਾ ਕਾਰਜ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਨੁਕਰਨ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ

ਮੰਤਵ ਭੈਅ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵਿਰੇਚਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਜੀਵਨ ਦੀ ਨਕਲ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਸਾਕਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਪੁਨਰ ਸਿਰਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਨ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਿਮਨ ਪੱਧਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉੱਤਮ ਰਚਨਾ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਮਨੁੱਖੀ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਕ੍ਰਿਸ਼ਟਤਾ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਚਰਿਤਰ ਵੀ ਉਦਾਤ ਗੁਣਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਕਾਵਿਕ ਅਤੇ ਅਲੰਕ੍ਰਿਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਅੰਦਰਲੇ ਭੈਅ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾ ਦੇ ਕੁੰਠਿਤ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਰੇਚਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਉਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ੁੱਧੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ (ਦੁਖਾਂਤ) ਦੀ ਕਥਾਨਕ ਰਚਨਾ ਬਾਰੇ ਅਰਸਤੂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਿਰਜੇ ਜਾਣ 'ਤੇ ਬਲ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ। ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਅੰਸ਼ਾਂ ਕਾਰਨ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਭੈਅ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾ ਦੇ ਭਾਵ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ (ਦੁਖਾਂਤ) ਦਾ ਨਾਇਕ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਅਚਾਨਕ ਕਿਸੇ ਭੁੱਲ ਕਾਰਨ ਸੰਕਟ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਭੈ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾ ਦੇ ਭਾਵ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦੁਖਾਂਤ ਦੇ ਬਾਕੀ ਤੱਤਾਂ ਬਾਰੇ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਵਿਆਪਕ ਚਰਚਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਵਿਰੇਚਨ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਬਾਰੇ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਵਿਸਤਾਰ ਵਿੱਚ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਚਿਕਿਤਸਾ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਸ਼ੁੱਧੀਕਰਨ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਥਾਰਸਿਜ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸਰੀਰ ਦੀ ਅਰੋਗਤਾ ਲਈ ਦਵਾਈਆਂ ਨਾਲ ਸਰੀਰ ਵਿੱਚੋਂ ਗਲਤ ਮਾਦੇ ਨੂੰ ਬਾਹਰ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਬਿਲਕੁਲ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਤੇਜਿਤ ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸੁਹਿਰਦ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰ ਇੱਕਠੇ ਹੋ ਚੁੱਕੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬਾਹਰ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਵਿਰੇਚਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਅਧੀਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਦੀ ਸ਼ੁੱਧੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਮਨੋਵਿਕਾਰਾਂ ਦੀ ਮੈਲ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਹੋ ਕੇ ਅਨੰਦ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - *ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

53. ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ : - ਆਦਿ ਕਾਲ ਤੋਂ ਹੀ ਸੰਸਾਰ ਦਾ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਦੁਨੀਆਂ ਦੇ ਉਚ ਕੋਟੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਾਲੀਦਾਸ, ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਅਤੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਵੀ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪ੍ਰਤਿਭਾਸ਼ਾਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਹੋਏ। ਯੂਨਾਨੀ ਚਿੰਤਕ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟਤਮ ਰੂਪ

ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਸੀ। ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਕਵਿਤਾ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਵਿਤਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਵਾਰਤਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸੂਖ਼ਮ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਨੂੰ ਫ਼ੜਨ ਲਈ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲਤਾ ਨਾਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਨਿਕਲੇ ਕਾਵਿਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵਾਰਤਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਇਸ ਦੀ ਮੁੱਖ ਵੱਖਰਤਾ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ ਕਵਿਤਾ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਕਹੀ ਗਈ ਸਾਧਾਰਨ ਗੱਲ ਵੀ ਅਸਾਧਾਰਨਤਾ ਦੇ ਗੁਣ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਕਾਵਿ ਰੂਪ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਨੂੰ ਵਾਰਤਕ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਧੇਰੇ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਸੰਰਚਨਾ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਵਾਰਤਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ, ਪ੍ਰਤੀਕ ਅਤੇ ਬਿੰਬਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕ *ਹਨੂੰਮਾਨ ਨਾਟਕ*, *ਪ੍ਰਬੋਧ ਚੰਦਰ ਨਾਟਕ*, *ਬਚਿਤਰ ਨਾਟਕ*, *ਰਾਜ ਪ੍ਰਬੋਧ* ਨਾਟਕ ਬ੍ਰਜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਕਵਿਤਾ ਸੀ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਸੀ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਪੱਛਮੀ ਚਿੰਤਕਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਈਲੀਅਟ ਅਤੇ ਯੇਟਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਟੀ. ਐਸ. ਈਲੀਅਟ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੱਡਾ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਨੇ 1941 ਵਿੱਚ *'ਬਾਬਾ ਬੋਹੜ'* ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕੀਤੀ। ਸੇਖੋਂ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਿੱਖ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਲੌਕਿਕ ਛੰਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦਿਆਂ ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ ਨੇ *ਇੱਕ ਸਿਫ਼ਰ ਸਿਫ਼ਰ* ਇਕਾਂਗੀ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਸੰਸਾਰ ਅਮਨ ਲਹਿਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਥੱਲੇ ਪੰਜਾਬ ਅਤੇ ਦਿੱਲੀ ਵਿੱਚ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਹੋਇਆ। ਜੋਗਿੰਦਰ ਬਾਹਰਲਾ ਅਤੇ ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਨੇ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਬਾਹਰਲਾ ਦੇ ***ਹਾੜੀ ਸੌਣੀ***, ***ਸਧਰਾਂ***, ***ਧਰਤੀ ਦੇ ਬੋਲ***, ***ਖੋਹੀਆਂ ਰੰਬੀਆਂ*** ਅਤੇ ਤੇਰਾ ਸਿੰਘ ਚੰਨ ਦੇ ***ਆਖਰੀ ਪੜਾਅ***, ***ਲੱਕੜ ਦੀ ਲੱਤ***, ***ਸਾਜ਼ਸ਼*** ਅਤੇ ***ਨੀਲ ਦੀ ਸ਼ਹਿਜ਼ਾਦੀ*** ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਅਮਨ ਕਾਨਫ਼ਰੰਸਾਂ ਦੌਰਾਨ ਖੇਡੇ ਤੇ ਸਲਾਹੇ ਗਏ। ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਇਹ ਦੌਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਹਰਿਭਜਨ ਸਿੰਘ ਦਾ 1957 ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ***ਤਾਰ ਤੁਪਕਾ*** ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਿਆਂ ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ ਨੇ ***ਕਲਜੁਗਿ ਰਥੁ ਅਗਨਿ ਕਾ*** ਤੇ ਅਮਰ

ਕੋਮਲ ਨੇ ***ਸਾਉਣ ਮਹੀਨਾ, ਕਣਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ, ਜੁਗ ਚੇਤਨਾ, ਸੁਹਣਾ ਪੰਜਾਬ*** ਆਦਿ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਇਸ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ। ਸੱਤਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਅਤੇ ਗੁਰੂ ਗੋਬਿੰਦ ਸਿੰਘ ਦੀਆਂ ਜਨਮ ਸ਼ਤਾਬਦੀਆਂ ਦੇ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ ਵਿਧਾ ਦਾ ਘੇਰਾ ਮੋਕਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਵਰਨਣਯੋਗ ਕਾਵਿ-ਨਾਟ ਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ ***ਪਾਰਸ ਦੀ ਛੁਹ*** ਅਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦਾ ***ਵਿਸਮਾਦ ਨਾਦ*** ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਦੀਆਂ ਲਖਾਇਕ ਹਨ। ਰਵਿੰਦਰ ਰਵੀ ਦਾ ***ਬੀਮਾਰ ਸਦੀ*** ਅਤੇ ***ਸੂਰਜ*** ਨਾਟਕ ਚਰਚਿਤ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ ਨੇ ਵੀ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਵੱਡਮੁੱਲਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਸ਼ਿਵ ਕੁਮਾਰ ਬਟਾਲਵੀ ਦਾ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਲੂਣਾ ਪੁਰਸਕ੍ਰਿਤ ਰਚਨਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨਾਲੋਂ ਸਰੋਦੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਹੈ। ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਕਮੀ ਖਟਕਦੀ ਹੈ। ਸਲਵਾਨ ਦੀ ਪਤਨੀ ਬਣਨ ਜਾ ਰਹੀ ਲੂਣਾ ਆਪਣੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਸਰੋਦੀ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦੀ ਹੈ :

ਮੈਂ ਅੱਗ ਟੁਰੀ ਪਰਦੇਸ
ਨੀ ਸਈਓ
ਅੱਗ ਟੁਰੀ ਪਰਦੇਸ
ਇੱਕ ਛਾਤੀ ਮੇਰਾ ਹਾੜ ਤਪੰਦਾ
ਦੂਜੀ ਤਪੰਦਾ ਜੇਠ
ਨੀ ਮੈਂ ਅੱਗ ਟੁਰੀ ਪਰਦੇਸ (ਲੂਣਾ – ਪੰਨਾ 82)

ਉਪਰੋਕਤ ਕਾਵਿ-ਸਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸੰਚਾਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨਾਲੋਂ ਸਰੋਦੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਹੀ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਨਾ ਹੋਣ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਸ ਦੇ ਨਿਕਾਸ ਦਾ ਯੋਗ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿੱਚੋਂ ਨਾ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ ਇਸ ਮੱਤ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੈ :

> *ਪੁਰਾਣਾ ਯੂਨਾਨੀ ਕਾਵਿ ਨਾਟ ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਕਾਵਿ-ਨਾਟ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਉਹਨਾਂ ਬੋਲੀਆਂ ਤੇ ਪੂਰਬਲੇ ਸਾਹਿਤਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਉਪਲੱਬਧ ਹੁੰਦੇ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕੀ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫੁਲੱਤ ਕਰਕੇ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ ਨਾਟ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਇਹਨਾਂ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਅੱਖੋਂ ਉਹਲੇ ਕਰਕੇ ਹੋਇਆ ਹੈ।* (ਕਾਵਿ ਨਾਟ, ਪੰਨਾ 163)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : ***ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ***; ਸ਼ਿਵ ਕੁਮਾਰ ਬਟਾਲਵੀ : ***ਲੂਣਾ***; ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ : ***ਕਾਵਿ ਨਾਟ***)

54. **ਕੁਚੀ ਪੁਡੀ** *(Folk theatre of Andhra Pradesh)* : – ਆਂਧਰਾ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਦੇ ਵੀਥੀ ਨਾਟਕਮ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੁਚੀ ਪੁਡੀ ਵੀ ਉਥੋਂ ਦਾ ਇੱਕ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਹੈ। ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਜਾਤੀ ਦੇ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਆਂਧਰਾ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਦੇ ਇੱਕ ਪਿੰਡ ਕੁਚੀ ਪੁਡੀ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਤੀਰਥ ਨਰਾਇਣ ਯੋਗੀ ਤੇ ਸਿਧੇਂਦ੍ਰ ਯੋਗੀ ਦਾ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪ ਨੂੰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਰੋਲ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਰੂਪ ਉੱਤੇ ਭਗਤੀ ਧਾਰਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਗਏ 'ਕੁਚੀ ਪੁਡੀ ਕਿਆਪਤ' ਗ੍ਰੰਥ ਵਿੱਚੋਂ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਰਾਤ ਵੇਲੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਅਕਾਸ਼ ਥੱਲੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਸ਼ਿਵ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਫ਼ੇਰ ਭਾਗਵਤ ਪੁਰਾਣ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਤ ਵੀ ਇਹ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਲੱਗੇ। ਕੁਚੀਪੁਡੀ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤਾਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਤੱਤ ਮੌਜੂਦ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਰਸਮਾਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੀ ਸ਼ੁਧਤਾ ਲਈ ਜਲ ਦਾ ਛਿੱਟਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਫ਼ੇਰ ਆਰਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਬਾਰੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਸਭ ਨੂੰ ਸੂਚਨਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਜਾਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਮਰਦ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਰਦ ਪਾਤਰਾਂ ਵਲੋਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਨੂੰ ਰੋਸ਼ਨ ਕਰਨ ਲਈ ਦੀਵੇ ਬਾਲ ਕੇ ਰੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀ ਇਸ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਸਦਕਾ ਹੀ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਬੜਾ ਸਾਦਗੀ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਰਦ ਅਭਿਨੇਤਾ ਧੋਤੀ ਕੁੜਤਾ ਜਾਂ ਜੈਕਟ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਲੱਕੜ ਦੇ ਹਲਕੇ ਗਹਿਣਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਔਰਤਾਂ ਰਵਾਇਤੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਗਹਿਣੇ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿਰ ਤੇ ਪਾਉਣ ਲਈ ***ਗਕੁੜੀ*** ਤੇ ਬਾਂਹ ਉੱਤੇ ਪਾਉਣ ਲਈ ***ਚੰਦਰੇ ਵਾਂਕੀ*** ਗਹਿਣਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਕਲਾਸੀਕਲ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਗਾਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਜਿੱਥੇ ਲੋੜ ਪਵੇ, ਗਾਇਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵੀ ਨਿਭਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟ ਦੀ ਬਕਾਇਦਾ ਸਿਖਲਾਈ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਕਸਦ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਨਾਟ ਦਾ ਸਹੀ ਸੁਮੇਲ ਸਿਖਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਨ੍ਰਿਤ, ਅਦਾਕਾਰੀ ਅਤੇ ਰਸ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣ ਸਕਣ। ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇਸ ਦੀ ਪਛਾਣ ਅਤੇ ਨੁਹਾਰ ਵੱਖਰੀ ਹੀ ਦਿਸਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ***ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ : ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ***; ਬਲਵੰਤ ਗਾਗਰੀ : ***ਲੋਕ ਨਾਟਕ***)

55. **ਕੁਰਾਵੰਜੀ** *(Folk theatre of Tamilnadu)* : – ਕੁਰਾਵੰਜੀ ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਕਿਸਮ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਇਸੇ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਕੁਰਾ ਦਾ ਅਰਥ ਟੱਪਰੀਵਾਸ ਔਰਤ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੇਵਲ ਔਰਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਚਾਰ ਤੋਂ ਅੱਠ ਔਰਤ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਭਾਗ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਾਇਕਾ ਆਪਣੇ ਪਿਆਰੇ ਦੇ ਵਿਯੋਗ ਵਿੱਚ ਬੇਚੈਨ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਇਕਾ ਦੀ ਸਹੇਲੀ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰੇਮੀ ਨੂੰ ਮਨਾਉਣ ਦੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਸਿਖਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਰਾਜੇ ਜਾਂ ਦੇਵਤਾ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਬਣਤਰ ਪੱਖੋਂ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੰਨਗੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਵਿਧੀ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਇਹ ਬੜਾ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਬੜੇ ਚਾਅ ਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਨਾਲ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦਾ ਆਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : ***ਲੋਕ ਨਾਟਕ***)

56. **ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ** *(Protagonist)* : – ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਬੜਾ ਮਹੱਤਤਾ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਸਮੱਸਿਆ ਇਸ ਪਾਤਰ ਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਘੁੰਮਦੀ ਹੈ। ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸਦਕਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਟੱਕਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਰਜ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਇਸ ਪਾਤਰ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਸੇ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਬਿਨਾਂ ਸੰਕੋਚ, ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਭੈਅ ਦੇ ਆਪਣੇ ਉਦੇਸ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਡਟਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਕਿਸੇ ਲਾਲਚ ਵਸ ਗਲਤ ਸਮਝੌਤੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਬੇਝਿਜਕ ਆਪਣੀ ਸੋਚ ਉੱਤੇ ਪਹਿਰਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਹੀਰੋ ਨਾਲੋਂ ਇਸ ਪਾਤਰ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਇਹ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਇਕਤਵ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਤੋਂ ਸੱਖਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਣ ਦੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਅਚੇਤ ਵਿੱਚ ਪਈਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਗੁੰਝਲਾਂ ਕਾਰਨ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ

ਹੁੰਦੇ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਉਸ ਨੂੰ ਕੁਝ ਕਰ ਗੁਜ਼ਰਨ ਲਈ ਉਕਸਾਉਂਦੀਆਂ ਜ਼ਰੂਰ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਆਪਣੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਗੁੰਝਲਾਂ ਕਾਰਨ ਉਹ ਨਿਮਾਣੇ ਅਤੇ ਨਿਗੂਣੇ ਪਾਤਰ ਬਣ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਇਸ ਨੂੰ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਸੰਗ ਇਸ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਸਥਿਤੀਆਂ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਬਣਨ ਲਈ ਹਾਲਾਤ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਰਾਜਾ ਈਡੀਪਸ*** ਵਿੱਚ ਰਾਜਾ ਈਡੀਪਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ-ਪਾਤਰ ਹੈ। ਅਪੋਲੋ ਦੇਵ ਵਲੋਂ ਕੀਤੀ ਭਵਿੱਖਬਾਣੀ ਕਾਰਨ ਉਹ ਰਾਜਾ ਲੈਅਸ ਦੇ ਕਾਤਲ ਨੂੰ ਲੱਭਣ ਦੀ ਪੁਰਜ਼ੋਰ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਈਡੀਪਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੇਂਦਰੀ ਕਿਰਦਾਰ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*)

57. ਕੋਰਸ *(Chorus)* : – ਕੋਰਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਾਰਥਕਤਾ ਸੀ। ਮੁੱਢਲੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਕੋਰਸ ਗੀਤ ਹੀ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਦੇ ਗੀਤ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁਝ ਭਾਗ ਅਜਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਦੂਜੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ, ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਜੁਗਤ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਹੀਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਯੂਨਾਨ ਦੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ, ਕੋਰਸ ਅਜਿਹੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਇਕੱਠ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਹੜਾ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵਾਂ 'ਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਲੇ ਮੁਖੌਟੇ ਪਾ ਕੇ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਗਰੀਕ ਟਰੈਜਡੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਕੋਰਸ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਹੀ ਭੂਮਿਕਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਐਸਕਾਈਲਸ ਅਤੇ ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨ ਦੀ ਰਹੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਯੂਰੀਪੀਡੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦਾ ਕਾਰਜ ਸਰੋਦੀ ਤੱਤ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਰੋਮ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ Seneca (ਸੈਨੇਕਾ) ਨੇ ਯੂਨਾਨੀ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੋ ਕੇ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਸੋਲਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਸੈਨੇਕਾ ਦੀ ਕੋਰਸ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ। ਇਸੇ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦਿਆਂ ਜੌਨ ਮਿਲਟਨ, ਸ਼ੈਲੇ, ਥਾਮਸ ਹਾਰਡੀ ਅਤੇ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਟੀ.ਐਸ. ਇਲੀਅਟ ਨੇ *murder in the Cathedral* ਵਿੱਚ ਕਲਾਸੀਕਲ ਕੋਰਸ ਦੀ ਬੜੀ ਭਾਵਪੂਰਤ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਓਪੇਰਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋ ਕੇ ਰਹਿ ਗਿਆ ਜਿਸਦਾ ਕੰਮ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ

ਮੰਗਲਾਚਰਨ/ਪ੍ਰਸਤਾਵਨਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਤੇ ਉਪ ਸੰਹਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕਾਵਿ-ਬੰਦ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਲਈ ਕੋਰਲ ਕਰੈਕਟਰ ਅਰਥਾਤ ਸਮੂਹਗਾਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਵੱਖ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਦਰਸ਼ਕ ਲਈ ਸੋਚਣ ਦਾ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਰਿਪੇਖ ਸਿਰਜਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਉਹ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਆਪਣੀ ਧਾਰਨਾ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ 'ਚੋਂ ਉਭਰਦੇ ਗੀਤਾਂ ਲਈ ਕੋਰਸ ਪਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੇ ਸਹੀ ਸੰਦਰਭ ਲਈ ਕੇਵਲ ਦੋ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਤਰਸੇਮ ਨੀਲਗਿਰੀ ਦਾ ***ਛੜਿਆਂ ਦਾ ਗੀਤ*** ਅਤੇ ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦਾ ***ਜੰਗਲ*** ਨਾਟਕ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ, ਪਾਤਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨਾ ਕੇਵਲ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹਨ ਸਗੋਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਉੱਤੇ ਵਿਅੰਗ ਅਤੇ ਭਾਵਪੂਰਤ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾਈ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨੀਲਗਿਰੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਤਾਂ ਛੜੇ ਹੀ ਕੋਰਸ ਹਨ। ਇਉਂ ਕੋਰਸ ਦਾ ਦੁੱਖ ਹੀ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਦੁੱਖ ਬਣ ਗਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪੋ ਆਪਣੀਆਂ ਵਿਹਾਰਕ ਲੋੜਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਢਾਲ ਲਿਆ ਹੈ। ਕਿਧਰੇ ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਇੱਕ ਪੁਲ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਕਿਤੇ ਇਹ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਮੁਖ਼ਾਤਬ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ। ਇਹਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕੋਰਸ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਰੋਲ ਨਾਲ ਮਿਲਦੀ ਜੁਲਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਵਿਸਮਾਦ ਨਾਦ*** ਵਿਚਲਾ ਕੋਰਸ ਵਿਸਮਾਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿਚਲਾ ਕੋਰਸ ਵਿਸਮਾਦੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ :

ਵਿਸਮਾਦੁ ਨਾਦ
ਵਿਸਮਾਦੁ ਵੇਦ
ਵਿਸਮਾਦੁ ਜੀਅ
ਵਿਸਮਾਦੁ ਭੇਦ

————

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਵੀ ਕੋਰਸ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਕੋਰਸ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕ੍ਰੋਰਸ ਰਾਹੀਂ ਬੁਰੇ ਕਿਰਦਾਰ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਹੀ ਜੀਵਨ ਸੇਧ ਵੀ ਦਿਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਜਿੱਥੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਲਈ ਵੀ

ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪੂਰਬਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬਾਰੀਕੀ ਨਾਲ ਸਮਝਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਤਮਜੀਤ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਬਣਾ ਕੇ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਔਰਤ ਦੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਹੋਣੀ ਬਾਰੇ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਨਾਟਕ *ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ* ਵਿਚਲਾ ਕੋਰਸ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਹਿਮ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, *"ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ। ਨਜ਼ਰਾਂ ਦੇ ਜਿੰਨੇ ਵੀ ਸ਼ੀਸ਼ੇ ਓਨੇ ਰੰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਰੰਗੀ ਹਾਂ"* ਕੋਰਸ ਦਾ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੁਨਰ ਦੁਹਰਾਓ ਭਾਰਤੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਵੇਦਨਾ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਾਰਦਾ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਮੈਂ ਭਗਤ ਸਿੰਘ*** ਵਿਚਲਾ ਕੋਰਸ ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਨੂੰ ਵੱਡਆਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਦੱਬੀਆਂ ਘੁਟੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਬਾਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਅਰਥ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਕੋਰਸ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਕੋਰਸ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬੋਲਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਮੱਸਿਆ ਦੇ ਅਹਿਮ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ :

ਕੋਰਸ

ਪਿੰਡ ਦੀ ਕਹਾਣੀ, ਇੱਕ ਪਿੰਡ ਦੀ ਕਹਾਣੀ,

ਮਿਹਨਤਕਸ਼ ਨੇ ਲੋਕ ਇੱਥੋਂ ਦੇ, ਮਿਹਨਤ ਹੀ ਹੈ ਜ਼ਿੰਦਗੀ
ਦਸਾਂ ਨਹੁੰਆਂ ਦੀ ਕਿਰਤ ਕਰਨੀ, ਇਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬੰਦਗੀ
ਸੂਰਜ ਚੜ੍ਹਦਾ ਤੇ ਡਿਗ ਜਾਂਦਾ ਜੀਵਨ ਚੱਕਰ ਚਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ
ਸਾਰਾ ਜੀਵਨ ਇਉਂ ਲੰਘ ਜਾਂਦਾ, ਜਿਉਂ ਦਰਿਆ ਦੇ ਪਾਣੀ

ਰਾਤ ਪਈ ਤੇ ਥੱਕ ਸੌਂ ਜਾਂਦੇ ਨੀਂਦ ਦੇ ਜੰਗਲ ਵਿੱਚ ਖੋ ਜਾਂਦੇ
ਥੱਕੀਆਂ ਬਾਹਾਂ ਦਾ ਕਰਕੇ ਸਿਰ੍ਹਾਣਾ ਸੁਪਨੇ ਸੰਗ ਸੁਪਨੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ
(ਪੰਨਾ : 8-9)

ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਗਿਆਰਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਜਰਾ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਵਿੱਚ ਵਣਵਾਸੀਆਂ ਦੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਸੱਤਾ ਪ੍ਰਤੀ ਬਗਾਵਤ, ਸਮਾਜ ਦੇ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਵਿੱਚ ਆ ਰਹੀ ਉਸ ਵਿਦਰੋਹੀ ਚੇਤਨਾ ਵੱਲ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਹ ਹਾਕਮ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਬੇਇਨਸਾਫ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਸਹਿਣ ਲਈ ਹਰਗਿਜ਼ ਤਿਆਰ ਨਹੀਂ। ਅਜਿਹੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਜਵਲਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ :

ਆਓ ਵੀਰੋ, ਆਓ ਸਾਥੀਓ, ਲੜਨ ਮਰਨ ਦਾ ਵੇਲਾ ਏ
ਜਿਤਣਾ ਹੈ ਇਹ ਯੁੱਧ ਆਖਰੀ, ਜੂਝ ਮਰਨ ਦਾ ਵੇਲਾ ਏ

ਬਦਲਾ ਲੈਣਾ ਹੈ ਜੰਗ ਦਾ, ਸੌਂਹ ਜੰਗਲ ਦੀ ਖਾਂਦੇ ਹਾਂ
ਰਣ ਭੂਮੀ ਨੂੰ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ——————

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਉੱਤੇ ਵਿਅੰਗ ਕਰਨ, ਵਾਤਾਵਰਣ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ, ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਕਰਨ ਅਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚੰਡਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਆਦਿਯ ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ : ***ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ***; ਸਵਰਾਜਬੀਰ : ***ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ***; ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਨਾਟਕ ਕਲਾ***; ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ : ***ਵਿਸਮਾਦੁ ਨਾਦ***; ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : ***ਮੈਂ ਭਗਤ ਸਿੰਘ***)

58. ਕੋਰੇਗਸ (*Choregus*):- ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ/ਸਮੂਹਗਾਨ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨਾ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟ ਚਿੰਤਕ ਇਸ ਮੱਤ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹਨ ਕਿ ਯੂਨਾਨੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਕੋਰੇਗਸ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਕੰਮ ਕੋਰਸ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਤੁਰਨ ਫ਼ਿਰਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ, ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਵਿੱਚ ਇਕਸਾਰਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਕੋਰੇਗਸ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਕੋਰੇਗਸ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਇਉਂ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ :

> *ਉਹ ਸਟਰਾਫ਼ੀ(Strophe) ਤੇ ਐਂਟੀ ਸਟਰਾਫ਼ੀ ਵਿਚਲੇ ਵਸਤੂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਸਟਰਾਫ਼ੀ ਤੇ ਐਂਟੀ ਸਟਰਾਫ਼ੀ ਅਸੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਜੋ ਕੋਰਸ ਦੇ ਸੱਜੇ ਤੋਂ ਖੱਬੇ ਪਾਸੇ ਵੱਲ ਚਲਣ ਸਮੇਂ ਉਚਾਰਣ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।*
>
> *(ਪੰਨਾ 6)*

ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰੇ ਬੋਲਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਜੋੜੀ ਰੱਖਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਕੋਰੇਗਸ ਦਾ ਰੋਲ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਨ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਅਤੇ ਹਾਰ-ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਵੀ ਕੋਰੇਗਸ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਬਕਾਇਦਾ ਕੋਰੇਗਸ ਦੀ ਸਲਾਹ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮਰਦ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਟਰੇਨਿੰਗ ਦੇਣ ਦਾ ਕੰਮ ਕੋਰੇਗਸ ਦੇ ਸਪੁਰਦ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਯੂਨਾਨ ਵਿੱਚ ਟਰੰਪੈਟ ਵਜਾਉਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਸੀ। ਟਰਪੰਟ ਦੀ ਧੁਨ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਵੀ ਕੋਰੇਗਸ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕਾਵਿਕ ਬੋਲਾਂ

ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਰਾਹੀਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣਾ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣ 'ਤੇ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿੱਚ ਪੁਚਾਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਕੋਰੇਗਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵੀਨਤਾ ਹਾਸਲ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਖੁਸ਼ੀ ਅਤੇ ਉਦਾਸੀ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਰੂਪਣ, ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੀ ਅਹਿਸਾਸ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮੂਡ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕੋਰੇਗਸ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਭਾਵਪੂਰਤ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ Pentomimic Dramatisation ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਮੂਵਮੈਂਟਸ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਵੇਲੇ ਉਪਰੋਕਤ ਕਾਰਜ ਕੋਰੇਗਸ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਕੋਰੀਓਗ੍ਰਾਫ਼ਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ : – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***)

59. **ਕੋਲੋਕਿਆਲਿਜ਼ਮ**/*Colloquialism* : – ਕੋਲੋਕਿਆਲਿਜ਼ਮ ਤੋਂ ਭਾਵ ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਬੋਲੀ ਤੋਂ ਹੈ। ਇਸ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਆਮ ਬੋਲਚਾਲ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਉਪਭਾਸ਼ਾਈ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਆਕਰਣਕ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਉਚਾਰੀ ਗਈ ਆਪ ਮੁਹਾਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮਾਜ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਸਿਰਜੀ ਗਈ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਯਥਾਰਥਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਯੋਗ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਦੋਵੇਂ ਪੱਧਰਾਂ 'ਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਂਚਲਿਕਤਾ ਦੀ ਰੰਗਣ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਜਿਹੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਕਾਰਗਰ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ **ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ** ਵਿੱਚ ਤਾਬਾਂ, ਝੰਡੂ ਅਤੇ ਮੱਘਰ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਿੱਚ ਮਲਵਈ ਮੁਹਾਵਰਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ :

ਤਾਬਾਂ : ਵੇ ਕੁੱਤਿਆ, ਤੂੰ ਕੀ ਕਰਨਾ ਐ ਕਲੀਆਂ ਦਾ ? ਹੁਣ
ਤਾਂ ਕੋਈ ਪੰਡਿਤ ਲੈ ਕੇ ਆਉਂਦਾ ਜਾਂ ਮਾਲੀ। ਤੂੰ ਭਿੱਟ ਦਿਤਾ।
ਹੁਣ ਕਿਸ ਕੰਮ ? ਇੱਥੇ ਟੰਗਾਂ ਨਾ ਮਾਰਦਾ ਫ਼ਿਰ। ਜਾਹ !

ਝੰਡੂ... ਇਹ ਫਫੇਕੁੱਟਣੀ ਕੋਈ ਕਾਰਾ ਕਰ ਕੇ ਹਟੂ। ਮੇਰੀ ਖੱਬੀ ਅੱਖ ਫ਼ੜਕਦੀ ਐ... ਮੈਂ ਜਾਵਾਂ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਖੌਸੜੇ ਪੈਣਗੇ। ਔਹ ਜਾਂਦੈ ਨਰਾਇਣਾ ਬੰਦੂਕ ਚੁੱਕੀ।

ਮੱਘਰ : ਤੂੰ ਕੌਣ ਹੁੰਦੈ ਵਿੱਚ ਬੋਲਣ ਵਾਲਾ ? ਆਪਣੀ ਤੀਵੀਂ ਨਾਲ ਗੱਲ ਕਰ ਰਿਹਾਂ।

(ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਪੰਨਾ 173-174)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : ***ਬਲਵੰਤ ਗਾਗਰੀ ਦੇ ਨਾਟਕ***)

60. ਖ਼ਲਨਾਇਕ/ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ *(Villian)* : - ਨਾਇਕ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਜਾਂ ਖ਼ਲਨਾਇਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਨਾਇਕ ਦੀਆਂ ਇਛਾਵਾਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦਾ ਹਰ ਕਾਰਜ ਨਾਇਕ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਦੋਨਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵਿਰੋਧਤਾ ਕਾਰਨ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਟੱਕਰ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਭੈੜੇ ਕਿਰਦਾਰ ਕਾਰਨ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਨਿੰਦਿਆ ਦਾ ਪਾਤਰ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਦੁਸ਼ਟ ਕਰਮਾਂ ਤੇ ਘਟੀਆ ਸੋਚ ਕਾਰਨ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਹ ਪਾਤਰ ਬਦੀ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਬਣ ਕੇ ਉਭਰਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਨਿੰਦਿਆ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਚਿਤਰਦੇ ਸਗੋਂ ਉਸਦੇ ਦੋਖੀ ਕਿਰਦਾਰ ਦੀ ਵਜ੍ਹਾ ਵਿਵਸਥਾ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਨੇਕੀ ਜਾਂ ਬਦੀ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ।

ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਖਲਨਾਇਕ ਧਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡ ਦੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਹਦੇ ਨਾਇਕ ਪਾਤਰ ਸ਼ਰਾਫਤ, ਭਲਮਾਨਸੀ, ਤਿਆਗ ਅਤੇ ਬਲੀਦਾਨ ਦੀ ਮੂਰਤ ਬਣ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਖਲਨਾਇਕ ਜਾਂ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਪਾਤਰ ਬੜੇ ਸ਼ੋਸ਼ਣੀ, ਦਮਨਕਾਰੀ, ਜ਼ਾਲਮ ਅਤੇ ਘਿਨਾਉਣੇ ਕਿਰਦਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਨਾਇਕ ਪਾਤਰ ਪ੍ਰਤੀ ਹਮਦਰਦੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਪ੍ਰਤੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਨਫ਼ਰਤ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ***ਮਸਤ ਮੇਘੋਵਾਲੀਆ*** ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਚੌਧਰੀ ਬਲਬੀਰ ਸਿੰਘ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਕੰਮ ਠੇਕੇਦਾਰ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਉਧਾਲੇ, ਬਲਾਤਕਾਰ ਤੇ ਕਤਲ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਉਹ ਮਸਤ ਦੀ ਮਾਂ ਦਾ ਕਤਲ ਕਰਦਾ ਹੈ ਫੇਰ ਜਗਦੰਬਾ ਨਾਲ ਜ਼ਬਰ ਜਨਾਹ ਕਰਕੇ ਉਸਨੂੰ ਨਹਿਰ ਵਿੱਚ ਸੁੱਟ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਅਖੀਰ ਵਿੱਚ ਮਸਤ ਨੂੰ ਵੀ ਗੋਲੀ ਮਾਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੰਡ ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ।

61. **ਖ਼ਿਆਲ** *(Folk theatre of Rajasthan)*: – ਰਾਜਸਥਾਨ ਦੇ ਜਨ-ਸਾਧਾਰਨ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਜਨਮ ਭਾਵੇਂ ਆਗਰੇ ਦੀ ਧਰਤੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਰਾਜਸਥਾਨ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਗਾਇਕੀ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਿਛਲੀਆਂ ਚਾਰ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਰਾਜਸਥਾਨ ਦੇ ਖੇਤਰੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵਸਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਦਿਲ ਪਰਚਾਵਾ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਕਲਾ ਦੇ ਤੌਰ ’ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਪ੍ਰਚੱਲਤ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਤੇ ਪੌਰਾਣਿਕ ਕਥਾਵਾਂ ’ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਵਿਧੀ ਗਾਇਕੀ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ’ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਾਜਸਥਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪ ਸਵਾਂਗ, ਖਿਆਲ ਤੇ ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਆਦਿ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਖਿਆਲ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬਾਕੀਆਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਅਮੀਰ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖੇਤਰਾਂ ਜਾਂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਮ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ। ਖਿਆਲ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਲਿਖਤੀ ਅਤੇ ਮੌਖਿਕ ਦੋਵੇਂ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਲਤ ਖਿਆਲਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਮੇਵਾੜੀ, ਮਾਰਵਾੜੀ, ਜੈਪੁਰੀ, ਬੀਕਾਨੇਰੀ ਅਤੇ ਨੌਟੰਕੀ ਵਧੇਰੇ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟ ਰੂਪ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਲੱਗਭੱਗ ਇੱਕ ਮਹੀਨਾ ਪਹਿਲਾਂ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸਥਾਨ ਉੱਤੇ ਝੰਡੀਆਂ ਲਗਾ ਦਿਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਖਿਆਲ ਦਾ ਨਾਂ, ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਨਾਂ, ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੀ ਮਿਤੀ ਤੇ ਹੋਰ ਸੰਬੰਧਤ ਸੂਚਨਾ ਲਿਖ ਕੇ ਲਾ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਤ ਦੇ ਪਹਿਰ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਪਣੇ ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਉਪਰੰਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਇਲਾਕੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਖਿਆਲ ਦਾ ਨੁਮਾਇੰਦਾ ਆਪਣੀ ਪਛਾਣ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਗੀਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਗੀਤ ਬਕਾਇਦਾ ਰਾਗ ਰਾਗਣੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹਾਸਿਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਵਧੇਰੇਤਰ ਪੌਰਾਣਿਕ ਜਾਂ ਇਤਿਹਾਸਕ-ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾਵਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਸਮੱਗਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਥਾਨ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਅੱਗੇ ਵਾਲੀ ਖੁਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਜਾਂ ਖੁਲ੍ਹੇ ਮੈਦਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕੁਝ ਇੱਕ ਖਿਆਲਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲੱਕੜੀ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਰਾਜਸਥਾਨੀ ਪਹਿਰਾਵਾ ਬੜਾ ਦਿਲਕਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਔਰਤਾਂ ਰੰਗੀਨ ਘੱਗਰਾ ਤੇ ਕੁੜਤੀ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਬਹੁਤੀ ਵਾਰੀ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਰਦ ਹੀ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਨੂੰ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟ ਰੂਪ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਭਾਵੇਂ ਹਰੇਕ ਖੇਤਰ ਜਾਂ ਇਲਾਕੇ ਮੁਤਾਬਕ ਆਪਣਾ ਵਿਧਾਨ ਹੈ ਪਰ ਫ਼ੇਰ ਵੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਸਪਸ਼ਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸਮੂਹਗਾਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਇਸ ਵਿੱਚ ਆਮ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਨਗਾਰਾ

ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ; ਰਾਜਸਥਾਨੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਕੁਸੰਗਤੀਆਂ 'ਤੇ ਚੋਟ ਕਰਕੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ***ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ***)

62. **ਗਿੱਧਾ ਨਾਟ** : – ਗਿੱਧਾ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਲੋਕ ਨਾਚ ਹੈ। ਇਹ ਗੋਲ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਦਸ਼ਰਥ ਓਝਾ ਨੇ ਗਿੱਧੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ 'ਤਾਲਾ ਰਾਸਕ' ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਤਾਲਾ ਰਾਸਕ ਵਿੱਚ ਵੀ ਗੋਲ ਘੇਰਾ ਬਣਾ ਕੇ ਤਾਲੀਆਂ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਨਾਲ ਇਸ ਨੂੰ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਤਾਲਾ ਰਾਸਕ ਵਿੱਚ ਬੋਲੀਆਂ ਦੇ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਣ ਨਾਲ ਇਹ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਬਣ ਗਿਆ। ਗਿੱਧੇ ਵਿੱਚ ਤਾਲੀਆਂ, ਨਾਚ ਅਤੇ ਬੋਲੀਆਂ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗਿੱਧੇ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਮੁਟਿਆਰ ਖੜੀ ਹੋ ਕੇ ਬੋਲੀ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਬੋਲੀ ਮੁੱਕਣ 'ਤੇ ਅਖਰੀਲੇ ਟੱਪੇ ਵੇਲੇ ਬਾਕੀ ਦੀਆਂ ਮੁਟਿਆਰਾਂ ਵੀ ਗਾਉਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਗਿੱਧੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧੀ ਵੀ ਗਿੱਧਾ ਲੋਕ ਨਾਚ ਦੇ ਨਾਲ ਰਲਦੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਧੁਨ 'ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਹਰ ਸੰਵਾਦ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿੱਚ ਆਖ਼ਰੀ ਬੋਲਾਂ ਉੱਤੇ ਗਿੱਧਾ ਪੂਰੇ ਜੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਭਖਦਾ ਹੈ। ਮਰਦਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਔਰਤਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦਰਾਣੀ, ਜੇਠਾਣੀ, ਦਿਉਰ, ਭਰਜਾਈ, ਨੂੰਹ-ਸੱਸ ਆਦਿ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਪੁਸਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਤ ਹੋਏ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੇ ਬਲਕਿ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਬਾਨੀ ਚੇਤੇ ਰੱਖਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਆਪਣੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਹੈ। ਰਾਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਲਾਕਾਰ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਰਾਗਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਦੱਸ ਤੋਂ ਪੰਦਰਾਂ ਕੁੜੀਆਂ ਗੋਲ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਖੇਡਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣ ਵਾਲੀ ਕੁੜੀ ਸਾਂਗ ਬਣ ਕੇ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਸਵਾਲ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਬੋਲੀ ਦੇ ਅਖਰੀਲੇ ਟੱਪੇ ਉੱਤੇ ਗਿੱਧਾ ਤੇਜ਼ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਬਣੀ ਦੂਜੀ ਮੁਟਿਆਰ ਪੁੱਛੇ ਗਏ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਦਾ ਜੁਆਬ ਦੇਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਬੋਲਾਂ 'ਤੇ ਵੀ ਗਿੱਧੇ ਵਿੱਚ ਤੇਜ਼ੀ ਆ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਛੋਟੀਆਂ-ਛੋਟੀਆਂ ਝਾਕੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਝਾਕੀ ਦੇ ਅੰਤ ਉੱਤੇ ਨਾਟ ਬੋਲ ਬੋਲੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟ ਬੋਲਾਂ ਵੇਲੇ ਗਿੱਧਾ ਮਚਦਾ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੀ ਕਲਾਕਾਰ ਔਰਤ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲ ਭੁਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਦੂਜੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਉਸੀ ਵੇਲੇ ਠੀਕ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ

ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਅਦਾਕਾਰ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਡਰ ਦੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੁਆਲ ਜੁਆਬ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਔਰਤਾਂ ਖੁੱਲ੍ਹਮ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਈ ਵਾਰ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਵੀ ਆ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ।

ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਕਈ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਸਾਂਗ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦੋਨੋਂ ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਹਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਵੱਖਰਤਾ ਵੀ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਔਰਤਾਂ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਿਰਫ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮਰਦ ਹੀ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਕਿਸੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਜਾਂ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਹਾਣੀ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਪਹਿਲੂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਪਰ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਾਜ਼ ਜਿਵੇਂ ਤਬਲਾ, ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗਿੱਧਾ ਨਹੀਂ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਜਦਕਿ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਗਿੱਧੇ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਾਂ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਹੈ। ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ, ਘਰੇਲੂ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਅਤੇ ਅਸ਼ਲੀਲ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ। ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਾਂ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਵੀ ਔਲਖ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ***ਵਲੱਲੀ ਸਹੁਰੇ ਚੱਲੀ, ਜੱਟ ਜੱਟੀ, ਨੀ ਬੁੱਢਾ ਘੋੜੀ ਚੜ੍ਹਿਆ, ਢੋਲ ਮੇਰਾ ਜੀਉਂਦਾ ਰਹੇ*** ਆਦਿ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟ ਹਨ। ਇਹ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕ, ਸਗਾਈ, ਮੁੰਡੇ ਦੀ ਛਟੀ, ਮੁੰਡਨ ਸੰਸਕਾਰ ਅਤੇ ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀ ਦੇ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਮਿਰਾਸਨਾਂ ਖੇਡਦੀਆਂ ਹਨ। ਘਰੇਲੂ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ ***ਸੱਸੇ ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਵਸਣਾ, ਨਨਾਣ ਭਰਜਾਈ*** ਆਦਿ ਵਧੇਰੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਤ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਸਮਾਜਕ ਤੌਰ 'ਤੇ ਖੁਲ੍ਹ ਕੇ ਬੋਲਣਾ ਵਰਜਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕੁੜੀ ਦੇ ਵਿਆਹ ਵੇਲੇ ਉਹਦੀ ਇੱਛਾ ਨੂੰ ਕੋਈ ਪਹਿਲ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਅਜਿਹੇ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸਨੂੰ ਆਪਣੇ ਦੱਬੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਦਾ ਖੁਲ੍ਹਾ ਮੌਕਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਉਹ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ :

ਸੱਸੇ ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਵੱਸਣਾ
ਮੁੰਡਾ ਤੇਰਾ ਕਾਲੇ ਚੋਅ ਵਰਗਾ
ਨੀ ਸੱਸੇ ਇੱਥੇ ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਵੱਸਣਾ

ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਬਣਾਏ ਗਏ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚ ***ਸਾਧਾ ਸੱਚ ਦੱਸ ਵੇ*** ਤੇ ***ਮਾਹੀ ਮੇਰਾ ਲੂਣ ਘੋਟਣਾ*** ਆਦਿ ਮਸ਼ਹੂਰ ਗਿੱਧਾ ਨਾਟ ਹਨ। ਸਾਧਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਗਿੱਧਾਂ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚ ਸਾਧਾਂ ਦੀ ਲਿੰਗਿਕ ਭੁੱਖ ਨੂੰ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚ ਮਰਦਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕਲਾਕਾਰ ਵੀ ਔਰਤ ਪਾਤਰ ਹੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵੀ ਔਰਤਾਂ ਹੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗਿੱਧਾ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਔਰਤਾਂ ਬੜੀ ਦਲੇਰੀ ਤੇ ਨਿਝੱਕਤਾ ਨਾਲ ਖੇਡਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਉਦੋਂ ਹੋਰ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜਦੋਂ ਔਰਤਾਂ ਨੂੰ ਘਰੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਣ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹਨਾਂ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚ ਉਹ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਬੜਾ ਬੇਖੌਫ਼ ਹੋ ਕੇ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ। ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਆਹਾਂ ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਉੱਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਬਹੁਤ ਆਮ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***)

63. ਗੀਤ ਨਾਟ :- ਗੀਤ ਨਾਟਕ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਗੱਲਬਾਤ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਪੂਰੀ ਬਕਾਇਦਗੀ ਨਾਲ ਤਰਜ਼ਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਬੜੇ ਹੰਢੇ ਵਰਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਰਿਦਮ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਇਕਸੁਰਤਾ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦੀ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਦੇ ਹੋਣ। ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਸਹੀ ਤਾਲਮੇਲ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਧਾਰਨਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਗੀਤ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਰੱਖਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੀਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰਚੈਤਾ ਗੀਤ ਰਚਨਾ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਸੁਰਾਂ ਦੀ ਸਮਝ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਮਾਹਿਰ ਵੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਗੀਤ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੇਲ ਹੀ ਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ***)

64. ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ :- ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਸਥਾਨ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਨਕਲਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਗੋਲ ਚੱਕਰ ਵਿੱਚ ਖੜੇ ਹੋ ਕੇ ਦੇਖਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਪਿੜ ਜਾਂ

ਦਾਇਰਾ ਕਿਉਂਕਿ ਘੱਗਰੀ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਾਂਗ ਗੋਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸੇ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਖੜੇ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਵੱਡਾ ਦਰਸ਼ਕ ਸਮੂਹ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਦਾ ਦਾਇਰਾ ਭਾਵੇਂ ਸੀਮਤ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਜੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਨਾਚੇ ਨੱਚਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਪਿੱਛੇ ਨੂੰ ਹਟਦੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਦਾ ਦਾਇਰਾ ਵੱਡਾ ਹੁੰਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਉੱਥੇ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਦੀਵਾਰ ਦਾ ਜਾਂ ਦਰਖਤ ਦਾ ਓਹਲਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਸਾਰੇ ਪਾਸੇ ਖੜੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਟੜੀਆਂ ਖੇਡਣ ਲਈ ਨਕਲੀਏ ਇਸ ਪਿੜ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਪਿੜ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬੜੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਨਕਲਾਂ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਗਿੱਧਾ ਵੀ ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਿੱਧਾ ਪਾਉਣ ਵੇਲੇ ਕੁੜੀਆਂ ਇਸ ਪਿੜ ਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਘੇਰਾ ਪਾ ਕੇ ਖੜੀਆਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਕੁੜੀ ਘੇਰੇ ਅੰਦਰ ਆ ਕੇ ਢੋਲਕੀ ਵਜਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਢੋਲਕੀ ਵੱਜਣ 'ਤੇ ਇੱਕ ਕੁੜੀ ਇਸ ਗੋਲ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਬੋਲੀ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਬੋਲੀ ਪਾਉਣ ਵੇਲੇ ਉਹ ਚਾਰ ਚੁਫ਼ੇਰੇ ਘੁੰਮਦੀ ਹੈ। ਘੇਰਾ ਬਣਾ ਕੇ ਖੜ੍ਹੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਕੁੜੀਆਂ ਉਸ ਵੇਲੇ ਗਿੱਧਾ ਪਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਨੇ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿੜਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ, ਤੀਰ ਕਮਾਨੀ ਪਿੜ ਅਤੇ ਦਰਖ਼ਤ ਵਾਲਾ ਥੜ੍ਹਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ : - ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***)

65. **ਚਿਤ੍ਰਾਤਮਿਕਤਾ** *(Picturisation)* : - ਚ੍ਰਿਤਾਤਮਿਕਤਾ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਸੰਕਲਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਪੱਖ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਵਾਂਗ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਚ੍ਰਿਤਾਤਮਿਕਤਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਸੰਕਲਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਲਪਨਾ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਕਲਪ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਤੇ ਮੂਡ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਬਿਆਨਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਚ੍ਰਿਤਾਤਮਿਕਤਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਿਰੇ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਟੈਕਨੀਕ ਤੋਂ ਵੱਖਰੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਿਰੀ ਪੁਰੀ ਟੈਕਨੀਕ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਸਿਰੇ ਨਹੀਂ ਚੜ੍ਹਦੀ। ਕਲਪਨਾ ਅਤੇ ਸਿਰਜਨਾ ਦਾ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਸਟੇਜੀ ਬਿੰਬਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਘਾੜਨ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਹਰੇਕ ਪਲ ਨੂੰ ਫ਼ੜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਪਲਾਂ ਨੂੰ ਅਰਥ ਭਰਪੂਰ

ਬਨਾਉਣਾ ਹੀ ਚ੍ਰਿਤਾਤਮਿਕਤਾ ਦਾ ਮਕਸਦ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਜਜ਼ਬਾਤਾਂ ਦਾ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਚ੍ਰਿਤਾਤਮਿਕਤਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵੁਕ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ, ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਸ ਭਾਵੁਕਤਾ ਨੂੰ ਉਸੇ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸੇ ਸੰਕਲਪ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਆਂਤਰਿਕ ਜਗਤ ਦੀ, ਨਾਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਹੋਣੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡ ਕੇ ਚ੍ਰਿਤਾਤਮਿਕਤਾ ਦੀ ਤਰਕੀਬ ਬਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਚ੍ਰਿਤਾਤਮਿਕਤਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਸੂਝ ਇਸ ਸੰਕਲਪ ਦਾ ਇੱਕ ਪੱਖ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ : – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

66. **ਛਾਉ** *(Folk theatre of Bihar)* : – ਛਾਉ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਬਿਹਾਰ ਦੀ ਰਿਆਸਤ ਸਰਾਏਕਿਲਾ ਨਾਲ ਹੈ। ਇੱਥੋਂ ਦੇ ਰਾਜੇ ਇਸ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੁਖੌਟੇ ਪਹਿਨ ਕੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਪਸ਼ੂ, ਪੰਛੀ, ਦੇਵਤਿਆਂ ਆਦਿ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਧਾਰਮਿਕ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਸੰਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਂਞ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਧਾਰਮਿਕਤਾ ਨਾਲ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸਰਾਏ ਕਿਲਾ ਦੇ ਵਾਰਸ਼ਿਕ ਉਤਸਵ ਉੱਤੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਝਲਕੀਆਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਛਾਉ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਇਸ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਹ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਅਰਧਨਾਰੀਸ਼ੂਰ ਦੇ ਨਮਿੱਤ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਮਰਦ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੀਆਂ ਪੈਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਗਤੀਆਂ ਪਰਿਖੰਡਾ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹਨ। ਪਰਿਖੰਡਾ ਪਹਿਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿੱਚ ਸਿਪਾਹੀਆਂ ਦੀ ਕਵਾਇਦ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਕਵਾਇਦ ਸਦਕਾ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਚੁਸਤ ਦਰੁਸਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਲੜਾਈ ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਜਾਨਵਰਾਂ ਅਤੇ ਪੰਛੀਆਂ ਦੀਆਂ ਚਾਲਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੈਰ ਅਤੇ ਲੱਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੈਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਅਭਿਨੈ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਨੂੰ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ *ਲੋਕ ਨਾਟਕ* ਵਿੱਚ ਛਾਉ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀਆਂ ਪੈਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਬੜਾ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਬਕ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਹੱਥਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕੰਮਾਂ ਨੂੰ ਛਾਉ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਬੜੀ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਪੈਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਪੈਰ ਦੇ ਅੰਗੂਠੇ ਨਾਲ

ਮੱਥੇ ਉੱਤੇ ਬੜੀ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਨਾਲ ਟਿੱਕਾ ਲਾ ਕੇ ਮੁੜ ਆਪਣੀ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਵਾਪਸ ਆਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਛਾਉ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਹਿੱਸੇ ਆਈ ਹੈ। ਪਰਿਖੰਡਾ ਦੀ ਰੀਤ ਨਿਭਾਉਣ ਦਾ ਬਕਾਇਦਾ ਇੱਕ ਵਿਧਾਨ ਹੈ। ਸ਼ਿਵਲਿੰਗ ਅੱਗੇ ਡੰਡੌਤ ਕਰਕੇ ਸ਼ਕਤੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸਭ ਕੁਝ ਗੁਰੂ ਦੀ ਹਾਜ਼ਰੀ ਵਿੱਚ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਸ਼ਕ ਕਰਨ ਵਾਲੇ, ਗੁਰੂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵਾਕ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਬੋਲਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਪੈਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਚਾਲ ਤੋਂ ਏਧਰ ਓਧਰ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਉੜੀਆ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਵੀਆਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ 'ਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਜ਼ ਵਜਾਉਣ ਵਾਲੇ ਸਾਜਿੰਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਦੇ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਮੁੱਖ ਮਹਿਮਾਨ ਤੇ ਸ਼ਾਹੀ ਪਰਿਵਾਰ ਵੱਲ ਮੂੰਹ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਛਾਉ ਨਾਟ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਅਧਿਆਤਮਕ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਿਯਮਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਸ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅਤੇ ਲੋਕ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰਲੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਮੁਖੌਟੇ ਪਹਿਨ ਕੇ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਮੁਖੌਟੇ ਬੜੇ ਸਾਧਾਰਨ ਕਿਸਮ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਇੱਕੋ ਰੰਗ ਦੇ ਲੇਪ ਨਾਲ ਬਣੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉੜੀਸਾ ਦੀ ਇੱਕ ਹੋਰ ਰਿਆਸਤ ਮਿਉਰਭੰਗ ਵਿੱਚ ਵੀ ਛਾਉ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇੱਥੇ ਛਾਉ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਕੁਝ ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇੱਥੋਂ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਮੁਖੌਟੇ ਨਹੀਂ ਪਾਉਂਦੇ। ਇਸ ਨਾਟ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਰਿਕਸ਼ਾ ਚਲਾਉਣ ਵਾਲੇ, ਫ਼ੇਰੀ ਲਾਉਣ ਵਾਲੇ ਤੇ ਲੱਕੜਹਾਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇੱਥੋਂ ਦਾ ਛਾਉ ਸਰਾਏਕਿਲਾ ਦੇ ਛਾਉ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਿਰਾਲੀ ਹੈ। ਉਥੋਂ ਦੇ ਵਾਸੀਆਂ ਦਾ ਇਹ ਪਸੰਦੀਦਾ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

67. ਛਾਇਆ ਨਾਟਕ : - ਛਇਆ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਰਦਰਸ਼ੀ ਪਰਦੇ ਅਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਮਦਦ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਪਰਦੇ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਸੰਚਾਲਕ ਤੇਜ਼ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪਰਦੇ ਉੱਤੇ ਚਮੜੇ ਦੀਆਂ ਬਣੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਪਰਦੇ ਉਤੇ ਉਭਰਦੇ ਆਕਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਤੇ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਰਾਹੀਂ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਕੇਰਲ, ਉੜੀਸਾ, ਆਂਧਰਾਪ੍ਰਦੇਸ਼, ਕਰਨਾਟਕ, ਛਾਇਆ ਨਾਟ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕੇਂਦਰ ਹਨ।

ਬਹੁਤੇ ਛਾਇਆ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਕਥਾਵਾਂ ਰਮਾਇਣ ਤੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਕਥਾ ਕਹਾਣੀਆਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪਰਛਾਵਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਵੇਂ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੱਖਣੀ ਪੂਰਬੀ ਏਸ਼ੀਆ ਦੇ ਸਾਰੇ ਮੁਲਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੇਂਦਰ ਭਾਰਤ ਹੀ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇੰਡੋਨੇਸ਼ੀਆ ਇਸ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਕੇਂਦਰ ਹੈ। ਇੱਥੋਂ ਦੀ ਛਾਇਆ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਭਾਰਤ ਦੀ ਛਾਇਆ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਕਈ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਾਂਝ ਦੇ ਸਬੂਤ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਇੰਡੋਨੇਸ਼ੀਆ ਦੇ ਛਾਇਆ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਛਾਇਆ ਜਾਂ ਪਰਛਾਵਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੇ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਤੇ ਕਾਰਜ ਪਰਦੇ ਉੱਤੇ ਪੈ ਰਹੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਲੜਾਈ ਝਗੜੇ ਤੇ ਯੁੱਧ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਰਛਾਵੇਂ ਦੀ ਵਿਧੀ ਵਰਤ ਕੇ ਅਤੀਤ ਅਤੇ ਭਵਿੱਖ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਕਲਾ ਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ*** ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਹੀ ਪਰਛਾਵੇਂ ਨਾਲ ਮੁਕਾਬਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉੱਚੀ-ਉੱਚੀ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਲੜਦਾ ਹੈ ਤੇ ਅਖ਼ੀਰ ਗੁੱਸੇ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਪਿਸਤੌਲ ਨਾਲ ਮਾਰਦਾ ਹੈ। ਗੋਲੀ ਪਰਦੇ ਵਿੱਚ ਲੱਗ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਨਹੀਂ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ***ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ***)

68. ਜਲਸਾ *(Folk theatre of Punjab)* : - ਜਲਸਾ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਇੱਕ ਰੂਪ ਹੈ। ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਮੌਜੂਦ ਸੀ। ਜਲਸੇ ਵਿੱਚ ਨੱਚਣ ਵਾਲੇ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਛੋਟੀ ਉਮਰ ਦੇ ਨੌਜੁਆਨ ਮੁੰਡੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਿਹੜੇ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਜਲਸਾ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਮੋਹਰੀ ਨਚਾਰ ਨੂੰ ਸੱਜ ਵਿਆਹੀ ਵਹੁਟੀ ਵਾਂਗ ਸਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਲੋਕ ਬੜੇ ਹੁਮ-ਹਮਾ ਕੇ ਇਸ ਜਲਸੇ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਦੂਰੋਂ ਨੇੜਿਓਂ ਆਉਂਦੇ ਸਨ। ਹੁਸਨ ਅਤੇ ਨਾਚ ਦਾ ਪੂਰਾ ਜਲਵਾ ਇਸ ਜਲਸੇ ਵਿੱਚ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਸੀ। ਜਲਸਾ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਮਾਲਵੇ ਅਤੇ ਦੁਆਬੇ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜਲਸੇ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪਿੰਡ ਦੇ ਅਵਾਰਾ ਤੇ ਵੈਲੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮੁੰਡੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਜਲਸੇ ਵਾਲਾ ਨਚਾਰ ਜਦੋਂ ਨਾਚ ਦਾ ਅਰੰਭ ਕਰਦਾ ਤਾਂ ਜਲਸੇ ਵਿੱਚ ਨੱਚ

ਰਹੇ ਨਚਾਰ ਦਾ ਪੂਰਾ ਸਰੀਰਕ ਜਲਵਾ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਪਿੰਡ ਦਾ ਹੀ ਕੋਈ ਚੰਚਲ ਮੁੰਡਾ ਇੱਕ ਮਸ਼ਾਲ ਲੈ ਕੇ ਉਹਦੇ ਮੂੰਹ ਉੱਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪਾਉਣ ਲਈ ਉਹਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਘੁੰਮਦਾ ਸੀ। ਬਾਕੀ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਲੋਕ, ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਤਿੱਖੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਨਾਲ ਨਾਚ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਰੂਹ ਫੂਕ ਦਿੰਦੇ। ਲੋਕ ਅਸ਼-ਅਸ਼ ਕਰ ਉਠਦੇ ਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਪੈਸਿਆਂ ਦੀ ਬੁਛਾੜ ਕਰ ਦਿੰਦੇ। ਜਲਸਾ ਖੇਡਣ ਦੇ ਕੋਈ ਨਿਰਧਾਰਤ ਨੇਮ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਕਦੇ ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਅਤੇ ਕਦੇ ਕੱਥਕ ਕਲੀ ਨ੍ਰਿਤ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਜਲਸਾ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜਲਸਾ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਹਮੇਸ਼ਾ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਹੀ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦੇ ਸਨ ਜਿਸਦੇ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਥਾਨਕ ਬੋਲੀ ਅਤੇ ਮੁਹਾਵਰੇ ਦੀ ਰੰਗਤ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਸੀ ਪਰ ਕਲਾ ਪੱਖੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਨਿਵੇਕਲੀ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਖ਼ੂਬੀਆਂ ਨਹੀਂ ਸਨ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਨਾਟ ਆਲੋਚਕਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪ ਸਵੀਕਾਰਨ ਤੋਂ ਵੀ ਗੁਰੇਜ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤਾਂ ਤੋਂ ਵਿਹੂਣਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਜਲਸੇ ਵਿੱਚ ਨਾਚ ਤੇ ਗਾਣੇ ਦਾ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਪਰ ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਵੀ ਜਲਸਾ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਸਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਜਲਸੇ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਖ਼ਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤ*)

69. ਜਾਤਰਾ *(Folk theatre of Bengal)* : – ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖਿੱਤਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ 'ਜਾਤਰਾ' ਵੀ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਵੰਨਗੀ ਹੈ। ਇਸਦਾ ਸੰਬੰਧ ਬੰਗਾਲ ਪ੍ਰਾਂਤ ਨਾਲ ਹੈ। ਜਾਤਰਾ ਇੱਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਗੀਤ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਧਰਮ, ਬੀਰ ਕਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸੀ ਕਥਾਵਾਂ ਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਘੁੰਮਦਾ ਹੈ। ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਇਹ ਗੀਤ ਨਾਟਕ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਜੀਵਨ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਆਪੋ ਅਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਹਾਸਲ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਸੀ। ਰਾਧਾ ਜਾਂ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਐਨੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਤੇ ਜੋਸ਼ ਨਾਲ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਵਾਲੇ ਵੀ ਉਨੇ ਹੀ ਉਤਸ਼ਾਹ ਤੇ ਮਸਤੀ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਨੱਚਣ ਅਤੇ ਝੂਮਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਸਨ। ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਧਰਮ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਸਮਾਜਕ ਰੰਗਣ ਵਾਲੇ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਤੱਕ ਫ਼ੈਲ ਗਿਆ। ਇਸ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਮੌਕੇ ਮੁਤਾਬਕ ਗੀਤ ਰਚਣ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਵਾਕਫ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਤਤਕਾਲੀ ਮਸਲਿਆਂ 'ਤੇ ਟੀਕਾ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕੌਮੀ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਦੀ

ਲਹਿਰ ਵੇਲੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਤਤਕਾਲੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੇ ਇਸ ਗੀਤ ਨਾਟ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਹਕੂਮਤ ਵਿਰੁੱਧ ਆਵਾਜ਼ ਬੁਲੰਦ ਕਰਕੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਜਾਗਰੂਕ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਕਥਾਕਾਰ ਦਾ ਰੋਲ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ, ਸੰਗੀਤਕ ਲੈਅ ਤੇ ਤਾਲ ਨਾਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਥਾਕਾਰ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਬੜੀ ਚਮਕ ਦਮਕ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੇਕਅੱਪ ਬੜਾ ਸ਼ੋਖ ਤੇ ਗੂੜ੍ਹੇ ਰੰਗ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬੜੀ ਉੱਚੀ ਤੇ ਤਿੱਖੀ ਅਵਾਜ਼ ਰਾਹੀਂ ਅਦਾਕਾਰ ਇਸ ਗੀਤ ਨਾਟ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਦੇ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਵੀਆਂ ਦੇ ਗੀਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾਵਾਂ, ਵੀ ਇਸ ਗੀਤ-ਨਾਟ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਹਨ। ਪੰਦਰਵੀਂ-ਸੋਲਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਗੀਤ ਨਾਟ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ-ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੀ ਪਰ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੀ ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣ ਗਈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

70. ਟਿੱਚਰ : - ਟਿੱਚਰ, ਨਕਲ ਦਾ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਇੱਕੋ ਝਾਕੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਝਾਕੀ ਦਾ ਸਿਖ਼ਰ ਹਾਸ ਰਸ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਸਮਾਂ ਬਹੁਤ ਹੀ ਥੋੜ੍ਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਟਿੱਚਰ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਦਸ ਮਿੰਟ ਵਿੱਚ ਸਮਾਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਟਿੱਚਰ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਕੇਵਲ ਦੋ ਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਇੱਕ ਨੂੰ ਰੰਗਾ ਤੇ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਬਿਗਲਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਟਿੱਚਰ ਸਧਾਰਨ ਗੱਲਬਾਤ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਸਿਖ਼ਰ ਬੜੇ ਧਮਾਕੇ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਉਮੀਦ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਇਸ ਦਾ ਅੰਤ ਕੁਝ ਹੋਰ ਹੀ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ। ਟਿੱਚਰ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਹਾਸੇ ਨਾਲ ਲੋਟਪੋਟ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਟਿੱਚਰ ਵਿੱਚ ਅਖੀਰਲੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਬੜਾ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸੇ ਗੱਲ ਵਾਸਤੇ ਟਿੱਚਰ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਟਿੱਚਰਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ ***ਰੱਬ ਤੈਨੂੰ ਵੀ ਚੁੱਕੇ, ਮਾਮਾ ਜੀ, ਕਮਰੇ ਭਰ ਦਿੱਤੇ, ਭੁੱਖੇ ਰੋਂਦੇ ਸੀ, ਲਫ਼ਾਫ਼ੇ ਵਿੱਚ, ਬਹੁਤ ਦੇਗਾਂ ਲਾਹੀਆਂ, ਮੇਰਾ ਵਿਆਹ ਹੋਇਆ*** ਆਦਿ ।

ਟਿੱਚਰ ਖੇਡਣ ਵਾਸਤੇ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀ ਮੰਚ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਬਹੁਤ ਥੋੜ੍ਹੀ ਜਿਹੀ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਟਿੱਚਰ ਖੇਡ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇੱਕੋ ਅਦਾਕਾਰ ਵੱਖ-ਵੱਖ

ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਅਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਬਾਲਮੀਕ ਮਿਰਾਸੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੱਦਾ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਬੁਲਾਏ ਹੀ ਇਹ ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਖੁਸ਼ੀ ਦੇ ਮੌਕਿਆਂ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਧਾਈਆਂ ਗਾਉਣ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਇਹ ਮਿਰਾਸੀ ਕਲਾਕਾਰ ਟਿੱਚਰਾਂ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਗੁੰਝਲ ਖੁੱਲ੍ਹਣ 'ਤੇ ਰੰਗਾ, ਬਿਗਲੇ ਦੇ ਚਮੋਟਾ ਮਾਰਦਾ ਹੈ। ਚਮੋਟਾ ਵੱਜਣ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਖਿੜਖਿੜਾ ਕੇ ਹੱਸਦੇ ਹਨ। ਟਿੱਚਰ ਘੜਨ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***)

71. **ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ** (*T.V. Drama*):- ਟੀ.ਵੀ.ਨਾਟਕ, ਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੀ ਵਿਧਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਕੈਮਰਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾ ਸਿਨਮੇ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ। ਟੀ.ਵੀ.ਨਾਟਕ ਕਲੋਜ਼ ਅੱਪ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਛੋਟੀ ਸਕਰੀਨ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਵਿਆਪਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨੇ ਕਠਿਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਧਿਆਨ ਹਿੱਤ ਲਿਆਉਣ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਕਲੋਜ਼ ਅੱਪ ਰਾਹੀਂ ਫ਼ੋਕਸ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਫ਼ੋਕਸੀਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜੇ ਨਾਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਹਮੋ-ਸਾਹਮਣੇ ਲਾਈਵ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੋ ਰਹੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਜੋਸ਼ ਅਤੇ ਉਮਾਹ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਮੌਕਿਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਲੋਂ ਭਰਪੂਰ ਤਾੜੀਆਂ ਮਾਰਨ 'ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਉਮੜਨ ਵਾਲਾ ਚਾਅ, ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੈਰਹਾਜ਼ਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਕੋਈ ਸਾਂਝ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਜ਼ੋਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨ ਕਲਾ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓਂ ਕੈਮਰੇ ਵਿੱਚ ਬੰਦ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਦਾ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਕੋਈ ਅਸਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੀ.ਵੀ. ਦੇ ਨੇੜੇ ਬਹਿ ਕੇ ਹੀ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਮੰਚੀ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸਮੂਹ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸੂਖ਼ਮ ਤੋਂ ਸੂਖ਼ਮ ਭਾਵ ਨੂੰ ਤੱਕ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਜਗਤ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਹਰੇਕ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਉੱਤੇ ਕੈਮਰਾ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਟੀ.ਵੀ. ਉੱਤੇ ਚਲਣ ਵਾਲੇ ਲੰਮੇ-ਲੰਮੇ ਲੜੀਵਾਰ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜਟਿਲ ਕਿਸਮ ਦੇ ਕਥਾਨਕਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਦੀ ਆਦਤ ਪਾਈ ਹੈ। ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਅਤੇ ਫ਼ਿਲਮ ਨਾਲੋਂ

ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਚੌਵੀ ਘੰਟੇ ਚੱਲਣ ਵਾਲੇ ਸੈਟੇਲਾਈਟ ਚੈਨਲਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਸਾਰਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਧਾ ਪ੍ਰਤੀ ਆਕਰਸ਼ਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਮਹੀਨਿਆਂ ਬੱਧੀ ਚੱਲਣ ਵਾਲੇ ਇਹ ਲੜੀਵਾਰ ਨਾਟਕ ਫ਼ਿਲਮੀ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਤਸਵੀਰ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : ***ਟੀ.ਵੀ. ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ***; ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ (ਸੰਪਾ.) : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ***)

72. ਟੈਬੂ/ਵਰਜਨਾ *(Taboo)*: – ਟੈਬੂ ਦੇ ਅਰਥ ਵਰਜਨਾ, ਰੋਕ, ਨਿਸ਼ੇਧ ਜਾਂ ਮਨਾਹੀ ਦੇ ਹਨ। ਵਰਜਨਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮਾਜ-ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਉਸ ਵਰਤਾਰੇ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਮਨੁੱਖ ਜਨਮ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਵਰਜਨਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਹ ਪਰੰਪਰਕ ਵਿਧਾਨ ਅਨੁਸਾਰ ਮੰਨਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਰਜਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੰਨਣ ਵੇਲੇ ਮਨੁੱਖ ਇਖ਼ਲਾਕੀ ਕੀਮਤਾਂ ਦਾ ਪਾਲਣ ਨਹੀਂ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਸ ਸਮਾਜ-ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਮੁੱਲਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਾਨਸਿਕ ਪਹੁੰਚ ਕਰਕੇ ਮੰਨ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਨਾਂ ਤਾਂ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਇੱਛਾ ਦਾ ਦਖਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਮਜਬੂਰੀ, ਸਗੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਾਨਸਿਕ ਬਣਤਰ ਅਧੀਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਨਾ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਸਹਿਜ ਵਰਤਾਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵਰਜਨਾ ਕੋਈ ਕੁਦਰਤੀ ਵਰਤਾਰਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਸਮਾਜ- ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀਆਂ ਵਰਜਨਾਵਾਂ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਪੱਛਮੀ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਵਰਜਨਾਵਾਂ ਦੇ ਵੱਖਰੇ ਹੋਣ ਦਾ ਕਾਰਨ ਦੋਨਾਂ ਸਮਾਜਾਂ ਦਾ ਆਪੋ ਆਪਣਾ ਸਮਾਜ- ਸਭਿਆਚਾਰ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਵਰਜਨਾ ਦਾ ਵਰਤਾਰਾ ਬਹੁਤਾ ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਕਾਮ ਰੁਚੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਰਜਨਾ ਦਾ ਉਲਾਰ ਅਤੇ ਦਮਨ ਦੋਵੇਂ ਪਹਿਲੂ ਘਾਤਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮਨੁੱਪ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਵਿਗਾੜਾਂ ਤੇ ਮਨੋਰੋਗਾਂ ਦਾ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਫ਼ਰਾਇਡ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਰਜਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਨਾਟਕ ***ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*** ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਵੀਨਾ ਦੀ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ਾਦਗ੍ਰਸਤਤਾ ਦੀ ਵਜ੍ਹਾ ਉਹ ਵਰਜਨਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜਕ ਢਾਂਚੇ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਹੈ। ਪਤੀ ਪਤਨੀ ਦੀ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਤੀ ਵਫ਼ਾਦਾਰੀ ਤੇ ਵਚਨਬੱਧ ਹੋਣ ਦੀ ਆਦਰਸ਼ਕ ਸੋਚ ਪਿਛੇ ਸਮਾਜਕ ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪੀਢੀ ਪਕੜ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਵੀਨਾ ਦਾ ਬੇਲਗਾਮ ਮਨ ਉਹਦੇ ਕਾਬੂ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਮਨ ਦੀ ਆਦਰਸ਼ ਇੱਛਾ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਰਜਨਾਵਾਂ ਉਹਦੇ ਰਾਹ ਵਿੱਚ ਹਨ ਜਿਹੜੀਆਂ ਉਸ ਸਮਾਜ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਦੇਣ ਹਨ। ਵੀਨਾ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਘੁਟਨ ਅਤੇ ਅਸੰਤੁਲਨਤਾ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ

ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਸਮਾਜਕ ਵਰਜਨਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਰਜਨਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤਕ ਮੁੱਲਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਦੀਆਂ ਅਮੋੜ ਕਾਮਨਾਵਾਂ, ਪ੍ਰਬਲ ਵੇਗ ਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਭਰਪੂਰਤਾ ਵਿੱਚ ਮਾਨਣ ਦੀ ਰੁਚੀ ਉੱਤੇ ਸਮਾਜਕ ਵਰਜਨਾ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਨਿਯੰਤਰਨ ਰੱਖਦੀ ਹੈ ਪਰ ਵਰਜਨਾ ਦੀ ਸਖਤ ਜਕੜ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਮਨੁੱਖ ਲਈ ਗਲਘੋਟੂ ਬਣ ਕੇ ਮਾਨਸਿਕ ਵਿਗਾੜ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਵੀਨਾ, ਵਰਜਨਾ ਦੀ ਇਸ ਜਕੜਬੰਦੀ ਦੀ ਸ਼ਿਕਾਰ ਅਜਿਹੀ ਹੀ ਪਾਤਰ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*)

73. **ਤਕਨੀਕੀ ਸਪੇਸ** (*Technical Space*): – ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਤਕਨੀਕੀ ਸਪੇਸ ਛੱਡਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਨਾਟ ਟੈਕਨੀਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਅਦਿੱਸ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਤਕਨੀਕੀ ਸਪੇਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਪਿੱਠਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਮੰਚ ਜੜਤ, ਅਤੇ ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ ਆਦਿ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਚੂੰਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਹੇ ਨਾਲੋਂ ਅਣਕਿਹਾ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਸਾਰਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਹੀਂ ਸੰਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਉਪਰੋਕਤ ਤੱਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀ ਸੂਚਨਾ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ, ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਅਹਿਮ ਪਹਿਲੂ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਤਕਨੀਸ਼ਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਉੱਤੇ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੇ ਦਾਇਰਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੀ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਖੱਪੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਸਿਆਣਾ ਤਕਨੀਸ਼ਨ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਪੂਰਿਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਗਹਿਰਾਈ ਨੂੰ ਸ਼ਿੱਦਤ ਪ੍ਰਦਾਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂਕ ਰਹਿਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਖੱਪਿਆਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਰਸਾਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਤਕਨੀਕੀ ਸਪੇਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਤਕਨੀਕੀ ਸਪੇਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਹੂਲਤਾਂ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਪਲਬਧ ਨਹੀਂ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਸਪੇਸ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਛੱਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਅਜਿਹੀ ਸਪੇਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਦਾ ਵਿਕਲਪ ਸੰਵਾਦ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਜੜਤ, ਮੇਕਅੱਪ ਅਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਘਾਟ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਲਾਈਵ

ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਥਾਵੇਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਰਤਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਮ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਬਹੁਪੱਖੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਥਾਵੇਂ ਮਹਿਜ਼ ਝਾਕੀ ਪਰਿਵਰਤਨ ਲਈ ਹੀ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਅਲਪ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪਹਿਲੂਆਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹੋਣ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਦਰਅਸਲ ਆਰਥਿਕ ਕਾਰਨਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ । ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਆਰਥਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੇ ਸਰਕਾਰ ਵਲੋਂ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਤਕਨੀਕੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਨੂੰ ਮਾਡਲ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਹਦੇ ਉਲਟ ਪੱਛਮੀ ਮੁਲਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਬਕਾਇਦਾ ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਅਲਪ ਅਤੇ ਅਵਿਕਸਿਤ ਨਾਟ ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਵਪਾਰਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਵੀ ਤਕਨੀਕੀ ਸਪੇਸ ਦੇ ਖੱਪਿਆਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰਿਆਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ*** (ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ)

74. ਤਨਜ਼ *(Sarcasm)*: - ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਨੂੰ ਨਿੰਦਣ ਦੀ ਇਹ ਇੱਕ ਕਾਰਗਰ ਵਿਧੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਸਮਾਜਕ ਬੇਤਰਤੀਬੀਆਂ ਦਾ ਅਤੇ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀਆਂ ਮੂਰਖਤਾਈਆਂ ਦਾ ਮਜ਼ਾਕ ਉੜਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਮਖੌਲ ਉੜਾਉਣ ਦੀ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗਲਤ ਸਿਸਟਮ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਦਰੋਹ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਫ਼ੈਲੇ ਭ੍ਰਿਸ਼ਟਾਚਾਰ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਭਾਗੀਦਾਰ ਸਿੱਧ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਅਜਿਹੇ ਕੂਹਜ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰਨ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਅਜਿਹੀ ਤਨਜ਼ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਸਮਾਜਕ ਬੇਤਰਤੀਬੀਆਂ ਨੂੰ ਸੁਧਾਰਨ ਦੀ ਕਾਰਗਰ ਵਿਧੀ ਵੀ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਧੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਦੋਵੇਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਇਸ ਚੌਂਕ ਤੋਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦਿਸਦਾ ਹੈ*** ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪੂੰਜੀਵਾਦੀ ਸਿਸਟਮ ਅੰਦਰ ਬਜ਼ਾਰ ਦੇ ਬਿਕਾਊ ਕਲਚਰ ਉੱਤੇ ਤਿੱਖਾ ਵਿਅੰਗ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬਜ਼ਾਰ ਵਿੱਚ ਕੁੱਤੇ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਬੰਦੇ ਨਾਲੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਤਨਜ਼ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ ਬੰਦੇ ਤੇ ਕੁੱਤੇ ਵਿੱਚ *"ਇੱਕ ਪਟੇ ਤੇ ਜ਼ੰਜ਼ੀਰ ਦਾ ਹੀ ਫ਼ਰਕ ਹੈ .... ਕੁੱਤਾ ਵੀ ਭੌਂਕਦਾ ਹੈ, ਆਦਮੀ ਵੀ ਭੌਂਕਦਾ ਹੈ.....ਕੁੱਤਾ ਵੀ ਕੱਟਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਦਮੀ ਵੀ*

ਕੱਟਦਾ ਹੈ। ਸੱਚ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਆਦਮੀ ਕੁੱਤੇ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਭੌਂਕਦਾ ਹੈ ਤੇ ਵੱਧ ਕੱਟਦਾ ਹੈ" ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਹ ਤਨਜ਼ ਹੋਰ ਵੀ ਤੀਖਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕੁੱਤਾ ਬਣਿਆ ਆਦਮੀ ਭੌਂਕਣ ਤੇ ਕੱਟਣ ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ-ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਲਈ ਤਿਆਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਸਰਮਾਏਦਾਰੀ ਵਿਵਸਥਾ ਦੀ ਇਸ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਨੂੰ ਜਿੱਥੇ ਆਦਮੀ ਕੁੱਤਾ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਤਨਜ਼ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਤਨਜ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਧੁਰ ਅੰਦਰਲੇ ਨੂੰ ਵੀ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਖੜ੍ਹੇ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਬੁੱਧੀ ਨੂੰ ਟੁੰਬਦਾ ਹੋਇਆ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਦੇ ਸਹੀ ਉੱਤਰ ਤਲਾਸ਼ਣ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਵੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ : ***ਇਸ ਚੌਂਕ ਤੋਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦਿਸਦਾ ਹੈ***; Wendell V. Harris : *Dictionary of concepts in literary criticism and theory*

75. **ਤਿੰਨ ਏਕਤਾਵਾਂ** *(Three Unities)*: - (ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ) ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਸੋਲਵੀਂ ਸਤਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇਟਲੀ ਅਤੇ ਫਰਾਂਸ ਦੇ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕਾਂ ਨੇ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜਰੂਰੀ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ। ਨਾਟਕ, ਸੱਚ ਦਾ ਆਭਾਸ ਕਰਾਉਣ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਮੰਚੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਉੱਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੇ ਕਾਰਜ ਦਾ ਸਥਾਨ ਇੱਕੋ ਹੋਵੇ ਯਾਨਿ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਇੱਕੋ ਸਥਾਨ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਏਕਤਾ ਬਣੀ ਰਹੇ। ਕਾਰਜ ਦੀ ਸਥਾਨ ਬਦਲੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਉੱਤੇ ਪੈਣ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮੇਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੋ ਤੋਂ ਤਿੰਨ ਘੰਟਿਆਂ ਦੇ ਅੰਦਰ ਸੰਪੰਨ ਹੋ ਜਾਵੇ ਜਾਂ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਇਸ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸਮਾਂ ਬਾਰਾਂ ਤੋਂ ਚੌਵੀ ਘੰਟਿਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਜੀਵੰਤ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਲਈ ਜਿੱਥੇ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਲਈ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨਾ ਕਠਿਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਪੰਡਾਲ ਵਿੱਚ ਇੰਨੇਂ ਸਮੇਂ ਲਈ ਬੈਠਣਾ ਵੀ ਆਸਾਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਵਿੱਚ ਥਾਵਾਂ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸਾਲਾਂ ਵਿੱਚ ਫ਼ੈਲਿਆ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦਾ। ਤਕਨੀਕੀ ਸਾਧਨਾਂ ਦੇ ਹੋਏ ਵਿਕਾਸ ਸਦਕਾ ਅਤੇ ਮੰਚੀ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਹੋਈਆਂ ਨਵੀਆਂ ਈਜਾਦਾਂ ਕਾਰਨ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਬਦਲ

ਗਿਆ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਹੱਲ ਕਰ ਲਿਆ ਹੈ। ਹੁਣ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨ ਏਕਤਾਵਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ***ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***)

76. ਤੀਰ ਕਮਾਨੀ ਪਿੜ :– ਨਕਲਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਦਾ ਇਹ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੰਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਕਲਾਂ, ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਕਲੀਏ ਜਿੱਥੇ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝਣ ਪਿੜ ਲਾ ਕੇ ਨਕਲਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਤੀਰ ਕਮਾਨੀ ਪਿੜ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਉਸ ਥਾਂ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪਿਛੇ ਕੰਧ ਦੀ ਓਟ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਨਾ ਬੈਠ ਸਕਣ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਤਿੰਨ ਪਾਸੇ ਕਮਾਨ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿੱਚ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਸਾਜ਼ ਵਜਾਉਣ ਵਾਲੇ ਇੱਕੋ ਥਾਂ ’ਤੇ ਬੈਠ ਕੇ ਸਾਜ਼ ਵਜਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਕੰਧ ਵਾਲੇ ਪਾਸੇ ਕੋਈ ਓਪਰਾ ਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ ਕੇਵਲ ਉਹੀ ਵਿਅਕਤੀ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਕਲੀਆਂ ਦੇ ਗਰੁੱਪ ਦੇ ਮੈਂਬਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਟੜੀਆਂ ਖੇਡਣ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਪਿੜ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***)

77. ਤੀਰੂਕੂਤੁ *(Folk theatre of South India)* : – ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬੜੀ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ। ਮਦਰਾਸ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਬਸਤੀਆਂ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਇੱਥੋਂ ਦੀਆਂ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਹੁਤ ਥੋੜ੍ਹੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ***ਲੋਕ ਨਾਟਕ*** ਵਿੱਚ ਇਸ ਕਲਾ ਰੂਪ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਚਾਨਣਾ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਇੱਥੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬਹੁਤੀ ਵਿਕਸਿਤ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਤੀਰੂ ਦਾ ਭਾਵ ‘ਗਲੀ’ ਅਤੇ ‘ਕੂਤੁ’ ਦਾ ਅਰਥ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗਲੀਆਂ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਹੀ ਇਸ ਨੂੰ ਤੀਰੂਕੂਤੁ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੀ ਬਣਤਰ ਅਜਿਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪਾਸੇ ਦਰਸ਼ਕ ਬੈਠ ਕੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਚੌਥੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਲੱਕੜ ਦੇ ਤਖ਼ਤਪੋਸ਼ ਉੱਤੇ ਸਾਜ਼ ਵਜਾਉਣ ਵਾਲੇ ਸਾਜ਼ਿੰਦੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ ਤੇ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਨਾਲ–ਨਾਲ ਗਾਉਂਦੇ ਵੀ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਵੇਲੇ ਗਨੇਸ਼ ਦੇਵਤਾ

ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਰਵਾਇਤੀ ਪੂਜਨ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਪਰਦੇ ਦੇ ਪਿਛੋਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਕੱਤਿਯਾਕਾਰਨ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਪਰਦੇ ਪਿੱਛੇ ਖੜ੍ਹੇ ਕੇ ਵੰਦਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰਦਾ ਹਟਾਉਣ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਇਹ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਕਥਾ ਬਾਰੇ ਟੀਕਾ ਟਿੱਪਣੀ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਜਾਣ-ਪਛਾਣ ਆਪ ਕਰਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਅ ਅਨੁਸਾਰ ਆਪਣੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਦਾ ਝਲਕਾਰਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਜੀਵੰਤ ਸ਼ਕਤੀ ਦਾ ਜ਼ਬਰਦਸਤ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੀਤ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਸੰਵਾਦ ਵਾਰਤਕ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਹਰੇਕ ਗੀਤ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਲੈਅਮਈ ਅਲਾਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਨੂੰ *ਵਿਰੁਤਮ* ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। *ਵਿਰੁਤਮ* ਚਾਰ ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਸਤਰ ਦੀ ਲੰਮਾਈ ਮਾਤਰਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਅਲੱਗ ਅਕਾਰ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਵਿਰੁਤਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਕੇਵੇਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਲਈ ਵੀ ਵਿਰੁਤਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਤੀਰੂਕੂਤੁ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤ ਉੱਤੇ ਮੰਗਲਮ ਗਾਉਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਰਮਾਇਣ, ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦੁਰਯੋਧਨ, ਯੁਧਿਸ਼ਟਰ, ਕੀਚਕ ਤੇ ਭੀਮ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦ੍ਰੋਪਦੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਾਇਕਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਚਰਨ ਵਾਲੀ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰੋਪਦੀ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਸਾਲ ਵਿੱਚ ਅੱਠ ਨਾਟਕ ਦ੍ਰੋਪਦੀ ਦੀ ਪੂਜਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਮੰਦਰ ਦੇ ਅੱਗੇ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨੌਵੇਂ ਦਿਨ ਭੀਮ, ਦੁਰਯੋਧਨ ਤੋਂ ਦ੍ਰੋਪਦੀ ਦੇ ਅਪਮਾਨ ਦਾ ਬਦਲਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬੜੇ ਡਰਾਵਣੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੁਰਯੋਧਨ ਦੇ ਪੁਤਲੇ ਦੇ ਪਰਖਚੇ ਉੜਾ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦ੍ਰੋਪਦੀ ਦੀ ਪੂਜਾ ਦਾ ਕਾਰਜ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੀਆਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਹੁ ਗਿਣਤੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਹਨ। ਤੀਰੂਕੂਤੁ ਵਿੱਚ ਕਈ ਝਾਕੀਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬੜੇ ਯਥਾਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਭੀਮ ਦਾ ਕੀਚਕ ਨੂੰ ਮਾਰਨਾ ਤੇ ਦ੍ਰੋਪਦੀ ਦਾ ਦੁਰਯੋਧਨ ਦੇ ਖ਼ੂਨ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਵਾਲਾਂ ਨੂੰ ਭਿਉਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬੜੇ ਜੋਸ਼ੀਲੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਤਮਸਾਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਮੁਤਾਬਕ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦੁਰਯੋਧਨ ਅਤੇ ਯੁਧਿਸ਼ਟਰ ਦੇ ਸਿਰ 'ਤੇ ਤਾਜ ਲਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਖਲਨਾਇਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਉੱਤੇ ਚਿੱਟੇ

ਤੇ ਕਾਲੇ ਰੰਗ ਦੇ ਚਮਕੀਲੇ ਟਿਮਕਣੇ ਲਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨੱਚਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਰਾਹੀਂ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪੈਰਾਂ ਵਿੱਚ ਘੁੰਗਰੂ ਬੰਨ੍ਹੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੁਮਾਲੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਹਰੇਕ ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈ ਦਾ ਮਜ਼ਾਕ ਉੜਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਮਾਜਕ ਅਸੰਗਤੀਆਂ 'ਤੇ ਤਿੱਖੀਆਂ ਚੋਟਾਂ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਵਿਅੰਗ ਵਿੱਚ ਤਿੱਖੀ ਚੋਭ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਹਾਸਾ ਵੀ ਲੁਕਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕੁਮਾਲੀ ਤੇ ਕੱਤਿਯਾਕਾਰਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਦੁਹਰਾਓ ਦਾ ਰੰਗ ਭਰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਇਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਗੀਤ ਦੀ ਹਰੇਕ ਪੰਗਤੀ ਦਾ ਅਰਥ ਸਮਝ ਆ ਜਾਵੇ ਪਰ ਕਈ ਵਾਰ ਅਜਿਹੇ ਦੁਹਰਾਓ ਕਾਰਨ ਅਕੇਵਾਂ ਵੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤੀਰੂਕੂਤੂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਖੇਡਦੀਆਂ ਆ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਗਰੀਬ, ਕੰਮੀਕਾਰੀ, ਰਿਕਸ਼ਾ ਚਲਾਉਣ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਮੱਛੀਆਂ ਫੜਨ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਆਪਣੀ ਕਮਾਈ ਦਾ ਕੁਝ ਹਿੱਸਾ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਨੂੰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਕੱਤਿਯਾਕਾਰਨ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਬਦਲੇ ਉਸਨੂੰ ਮਿਹਨਤਾਨਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਚ ਦਰਜੇ ਦੀ ਕਲਾ ਨਹੀਂ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ***ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ;*** ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : ***ਲੋਕ ਨਾਟਕ***)

78. ਥ੍ਰੀ-ਡਾਇਮੈਨਸ਼ਨਲ ਕਲਾ *(Three dimensional Art)* :- ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਕਲਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ* ਵਿੱਚ ਇਸ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਇਉਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ :

> *ਯਥਾਰਥ ਵਿੱਚ ਪਈ ਹਰ ਸ਼ੈਅ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਭੁਜਾਵਾਂ ਜਾਂ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਮੇਜ ਦੀ ਇੱਕ ਲੰਬਾਈ ਹੈ। ਉਸ ਲੰਬਾਈ ਦੀਆਂ ਦੋ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਹਨ, ਖੱਬੀ ਤੇ ਸੱਜੀ ਤੇ ਤੀਜੀ ਦਿਸ਼ਾ ਉਸ ਮੇਜ ਦੀ ਡੂੰਘਾਈ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਆਮ ਕਰਕੇ ਚੌੜਾਈ ਵੀ ਕਹਿ ਦੇਂਦੇ ਹਾਂ। ਤਸਵੀਰ ਜਾਂ ਚਿੱਤਰ ਵਿੱਚ ਇਹ ਡੂੰਘਾਈ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ, ਤੀਜੀ ਦਿਸ਼ਾ ਦਾ ਕੇਵਲ ਭੁਲੇਵਾਂ ਹੀ ਸਿਰਜਿਆ ਗਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਤਾਂ ਉੱਥੇ ਪਰਦਾ ਹੀ*

ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਕਿ ਆਪਣੀ ਕੋਈ ਡੂੰਘਾਈ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਹੀ ਥੀਏਟਰ ਤੇ ਫ਼ਿਲਮ ਦਾ ਅੰਤਰ ਵੀ ਹੈ, ਥੀਏਟਰ ਤਿੰਨ ਭੁਜਾਈ ਕਲਾ ਹੈ। (ਪੰਨਾ 220)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

79. **ਦਸ਼ ਰੂਪਕ** : – ਜਿਹੜੀ ਕਲਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਰੂਪਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰੂਪਕ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਰੂਪ ਨੂੰ ਤਿਲਾਂਜਲੀ ਦੇ ਕੇ ਨਵਾਂ ਰੂਪ ਅਖਤਿਆਰ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣਾ ਆਪਾ ਤਿਆਗ ਕੇ ਪਰ ਆਪੇ ਨੂੰ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਧਨੰਜਯ ਨੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਨੂੰ ਰੂਪਕ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਦੇ ਦੋ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਰੂਪਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਿਚਾਰੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਰੂਪਕ ਦੇ ਦਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮੰਨੇ ਗਏ ਹਨ। 1 ਨਾਟਕ 2 ਪ੍ਰਕਰਣ 3 ਅੰਕ 4 ਵਯਾਯੋਗ 5 ਭਾਣ 6 ਸਮਵਕਾਰ 7 ਵੀਥੀ 8 ਪ੍ਰਹਸਨ 9 ਡਿਮ 10 ਈਹਾਮ੍ਰਿਗ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਰੂਪਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਨੰਬਰ 'ਤੇ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰੂਪਕ ਦਾ ਇੱਕ ਭੇਦ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਾਜੇ ਜਾਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਵਾਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਨਾਇਕ ਤੇਜਸਵੀ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਪੰਜ ਤੋਂ ਦਸ ਅੰਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਰੂਪਕ ਦੀ ਦੂਜੀ ਕਿਸਮ **ਪ੍ਰਕਰਣ** ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਕਲਪਨਾ 'ਤੇ ਅਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਇਕ ਸ਼ਾਂਤ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਜਾਂ ਵੈਸ਼ ਜਾਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦੁਖਾਂ ਸੁਖਾਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਦੇਵਤਾ ਦੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। **ਨਾਟਿਕਾ** ਵੀ ਰੂਪਕ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੇਦ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਵੀ ਕਲਪਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਨਾਇਕ ਰਾਜਾ ਨੂੰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰੂਪਕ ਵਿੱਚ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਚਾਰ ਅੰਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।ਪੂਰੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਇਕ ਆਪਣੀ ਰਾਣੀ ਨੂੰ ਤਿਆਗ ਕੇ ਕਿਸੇ ਨੱਚਣ ਵਾਲੀ ਦੇ ਮੋਹ ਵਿੱਚ ਫ਼ਸ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਣੀ ਦਾ ਕ੍ਰੋਧ ਤੇ ਰਾਜੇ ਦੇ ਰਾਣੀ ਨੂੰ ਮਨਾਉਣ ਦੇ ਭਰਪੂਰ ਯਤਨ ਨਾਇਕਾ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸਮਵਕਾਰ ਵਿੱਚ ਦੇਵਤਿਆਂ ਅਤੇ ਰਾਖਸ਼ਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਨਾਇਕ ਉਦਾਤ

ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਕੁਲ ਅੰਕ ਤਿੰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਇਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਾਰਾਂ ਦੱਸੀ ਗਈ ਹੈ। ਤਿੰਨਾਂ ਅੰਕਾਂ ਦੀ ਕਥਾ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਮਨੋਰਥ ਸਭ ਦਾ ਲੱਗਭੱਗ ਇੱਕੋ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਹੜ੍ਹ, ਤੂਫ਼ਾਨ ਅਤੇ ਅੱਗ ਲੱਗਣ ਦੇ ਕਾਰਨ ਤੇ ਭਗਦੜ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। **ਈਹਾ ਮ੍ਰਿਗ** ਰੂਪਕ ਦੇ ਚਾਰ ਅੰਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਯੁੱਧ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੇਵ ਪੁਰਸ਼ ਦੈਵੀ ਔਰਤ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਯੁੱਧ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਇਕਾ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਯੁੱਧ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੇ ਅਪਹਰਣ ਅਤੇ ਜੁਦਾਈ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤਾਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਅਤੇ ਬੀਰ ਰਸ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। **ਵਯਾ ਯੋਗ** ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਪੌਰਾਣਿਕ ਅਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਘਟਨਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਇਕ ਦੇਵ ਪੁਰਸ਼ ਤੇ ਉੱਦਾਤ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੂਪਕ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਭੇਦ ਡਿਮ ਹੈ। ਡਿਮ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੇਵਤਾ, ਰਾਖਸ਼ ਅਤੇ ਭੂਤ ਪ੍ਰੇਤ ਆਦਿ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਅਤੇ ਹਾਸ ਰਸ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਬਾਕੀ ਦੇ ਰਸਾਂ ਦੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਵੇਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੜਾਈ ਝਗੜੇ ਆਦਿ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਚੰਦਰਮਾ ਅਤੇ ਸੂਰਜ ਗ੍ਰਹਿਣ ਲੱਗਣ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੀ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। **ਭਾਣ** ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਇੱਕੋ ਪਾਤਰ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕੋ ਪਾਤਰ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਰੂਪਕਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੇ ਅੰਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਇੱਕੋ ਅੰਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਇਸ ਰੂਪਕ ਦੀ ਦੀਰਘ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ। **ਵੀਥੀ** ਨਾਟ ਰੂਪਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਅੰਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵੀਥੀ ਤੋਂ ਭਾਵ ਗਲੀ ਜਾਂ ਰਾਹ ਤੋਂ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਉਸ ਵੇਲੇ ਦਾ ਸਟਰੀਟ ਪਲੇ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਾਰੇ ਰਸਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟ-ਰੂਪਕ ਲਈ ਤੇਰਾਂ ਅੰਗਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਹਸਾਉਣੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਟਾਖਸ਼ ਉਸਾਰਨ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵੀਥੀ ਰੂਪਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਭੰਡਾਂ ਮਰਾਸੀਆਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਵਿੱਚੋਂ ਉਪਜਣ ਵਾਲਾ ਹਾਸ ਰਸ ਇਸ ਰੂਪਕ ਵਿੱਚੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਹਸਨ ਨਾਟ-ਰੂਪਕ ਦੀਆਂ ਦੋ ਕਿਸਮਾਂ ਦਰਸਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਸ਼ੁੱਧ ਅਤੇ ਸੰਕੀਰਨ ਪ੍ਰਹਸਨ। ਪੂਜਾ ਪਾਠ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਆਚਾਰ ਵਿੱਚ ਪਸਰੇ ਪਖੰਡ ਦਾ ਹਾਸੇ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਮਖੌਲ ਉਡਾਉਣਾ ਸ਼ੁੱਧ ਪ੍ਰਹਸਨ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਵਿੱਚ ਫੈਲੇ ਕੁਹਜ ਅਤੇ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸੰਕੀਰਨ ਪ੍ਰਹਸਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੁੱਧ ਪ੍ਰਹਸਨ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਮਿਆਰ ਸ਼ੁੱਧ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਕੀਰਨ ਪ੍ਰਹਸਨ ਵਿੱਚ ਧੋਖਾ, ਫ਼ਰੇਬ ਤੇ ਫ਼ਜ਼ੂਲ

ਕਿਸਮ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। **ਅੰਕ ਜਾਂ ਉਤਸ੍ਰਿਸ਼ਟਿਕਾਂਕ** ਰੂਪਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਹੀ ਅੰਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਇਤਿਹਾਸ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੈਵੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਦੇ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਸਾਧਾਰਨ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮਨੁੱਖ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਰੋਣ ਕੁਰਲਾਣ ਤੇ ਵਿਰਲਾਪ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਕਰੁਣਾ ਰਸ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰੂਪਕ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਭਾਸ ਦਾ 'ਉਰੂਭੰਗ' ਉਤਸ੍ਰਿਸ਼ਟਿਕਾਂਕ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਉਦਾਹਰਨ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : ***ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ;*** ਬਖ਼ਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤ;*** ਭਰਤ ਮੁਨੀ: ***ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***)

80. **ਦਰਸ਼ਕ** *(Audience)* **:** – ਦਰਸ਼ਕ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਧਿਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਫ਼ੈਲਣ ਵਾਲੀ ਇਸ ਵਿਧਾ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਧਿਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਘੱਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੀ ਮੰਚਣ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਸੰਚਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਇਹ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਹੋਰ ਰੂਪਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰਿਆਂ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਦਰਸ਼ਕ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਮੰਚਣ ਵੇਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਉਚਾਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ, ਦਰਸ਼ਕ ਮਹਿਜ਼ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ ਤੇ ਮੇਕਅੱਪ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਕਈ ਕੁਝ ਹਾਸਿਲ ਕਰ ਲੈਣ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਅਦਾਕਾਰ ਵਾਂਗ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾ ਵੀ ਉਨ੍ਹੀ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟ-ਪਾਠ ਦੇ ਮੰਚਣ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਤੇ ਬਹੁਦਿਸ਼ਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਭ ਤੋਂ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਕੇਤਾਂ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ, ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਚੁੱਪ ਨੂੰ ਡੀਕੋਡ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਲੇਵਰ 'ਤੇ ਫ਼ੈਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲਾਈਵ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਤੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਖੇਡਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ, ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਫ਼ਲਾਪ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਲਈ ਭਾਰੀ ਬਿਪਤਾ ਵੀ ਖੜ੍ਹਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀਆਂ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਰੁਚੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਜਾਂ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ/ਪਾਠ ਬਾਰੇ ਸੋਚਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਵਿੱਚੋਂ ਨਹੀਂ

ਗੁਜ਼ਰਦਾ ਸਗੋਂ ਹਰ ਨਿੱਕੇ ਵੱਡੇ ਵੇਰਵੇ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਪਰਦਾ ਦੇਖਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜੀਵੰਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਚਲ ਰਹੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਅਨੰਦ ਅਤੇ ਹੁਲਾਰਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਜਾਂ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦੇ ਅਸਲੀ ਜੱਜ ਦਰਸ਼ਕ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਵਿਚਲੇ ਸੰਦੇਸ਼ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਉੱਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸ ਹੱਦ ਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਰਚਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੋਂ ਵਿਹੂਣੇ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਵਿਕਸਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਧਿਰ ਬਣਿਆ ਰਿਹਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਵਰਗ ਦੀ ਮੰਚੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਦਾ ਇੱਕ ਸੀਮਾ ਬਣੀ ਰਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸੁਧਾਰਵਾਦੀ ਤੇ ਉਪਦੇਸ਼ਾਤਮਕ ਰੁਚੀਆਂ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੇ ਇਸ ਦਬਾਅ ਕਾਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਜਟਿਲ ਕਥਾਨਕਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਜਿੱਥੇ ਅਲਪ ਵਿਕਸਿਤ ਮੰਚ ਅਤੇ ਹੰਢੇ ਵਰਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਸੀਮਾ ਬਣੀ ਰਹੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਵੀ ਇਸ ਵਿਧਾ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਰਾਹ ਵਿੱਚ ਰੁਕਾਵਟ ਬਣਿਆ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕ ਜਿੱਥੇ ਇਸ ਵਿਧਾ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੋੜ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇੱਕ ਸੀਮਾ ਵੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਕੋਈ ਵੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੋਂ ਟੁੱਟ ਕੇ ਪ੍ਰਵਾਨ ਨਹੀਂ ਚੜ੍ਹਦੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਨਾਟਕ ਕਲਾ***; ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ*** (ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ-ਪ੍ਰਬੰਧ))

81. ਦ੍ਰਿਸ਼-ਸੰਗਲੀ *(Knitting of scene)*: – ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਲੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚੋਂ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕਿਸੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ, ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਵੇਲੇ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪਮਾਨ ਹੋ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਦੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਇੱਕ ਥੀਮ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸਮੱਗਰਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਨ ਵਾਲੇ ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਦ੍ਰਿਸ਼-ਸੰਗਲੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਪਿੰਡ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਨਿੱਕੀ ਜਿਹੀ ਮਨਿਆਰੀ ਦੀ ਦੁਕਾਨ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ, ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਔਰਤਾਂ ਗੋਹਾ ਥੱਪ ਰਹੀਆਂ ਹਨ, ਚੂੜੀਆਂ ਵੇਚਣ ਵਾਲਾ ਚੂੜੀਆਂ ਵੇਚ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਕਿਸੇ ਪਾਸੇ ਸੱਥ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੀ ਹੈ ਤੇ ਕਿਧਰੇ ਬੈਠ ਕੇ ਲੋਕ ਤਾਸ਼ ਖੇਡ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੱਖੋ-ਵੱਖਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ

ਵੀ ਸਮੁੱਚੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਏਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਦ੍ਰਿਸ਼-ਸੰਗਲੀ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਮੰਚੀ ਸਪੇਸ ਦੀ ਢੁੱਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ; ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਸਪੇਸ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਪੇਸ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਰਥ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਤੇ ਸੈਟਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਜਦੋਂ ਕੇਵਲ ਪਾਤਰ ਵੰਡ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਰਪੂਰਤਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਜਿਹੀ ਸਾਰੀ ਤਕਨੀਕ ਜਾਂ ਵਿਧੀ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਸੰਗਲੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਿਚਾਰੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

82. **ਦ੍ਰਿਸ਼-ਡਿਜ਼ਾਇਨ** *(Scene design)* :- ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੈਟ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸੀਨ ਡਿਜ਼ਾਈਨ ਦੀ ਵੀ ਮਹੱਤਤਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਥਾਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟ ਘਰਾਂ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਰਕੀਟੈਕਚਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਜਾਣ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਸਥਾਨ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਗਹਿਰਾਈ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਗਰੀਕ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਿਰਮਾਣ ਕਲਾ ਦਾ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਥੀਏਟਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਕਰਨ ਪ੍ਰਤੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਚੇਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਇੱਕੋ ਇੱਕ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਸਮੁੱਚੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਸਮਰੱਥਾ ਨਾਲ ਉਘਾੜਨ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਦਾ ਰੋਲ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜਾਇਨ ਇੱਕ ਹੁਨਰੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ ਸਟੇਜ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਤਰਤੀਬ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋ ਰਹੀ ਹਰੇਕ ਵਸਤੂ ਵਿੱਚ ਬਕਾਇਦਾ ਇਕਸਾਰਤਾ ਤੇ ਸੁਹਜ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੁਚੱਜੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲਾ ਸਮੁੱਚਾ ਕਾਰਜ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਘੇਰੇ ਅੰਦਰ ਹੀ ਸੰਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ

ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਅੱਗੇ/ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲਾ ਕਾਰਜ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਹੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਨਾਟਕੀ ਸੰਦੇਸ਼ ਦੀ ਵਾਹਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਇੱਕੋ ਜਿਹੀ ਰਵਾਇਤੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜ਼ਾਇਨਿੰਗ ਦਾ ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਭਰਵਾਂ ਵਿਰੋਧ ਹੋਇਆ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੀ ਸੈਟਿੰਗ ਦਾ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਕੋਈ ਜੀਵੰਤ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦਾ। ***ਗੋਰਦੋਨ ਕਰੇਗ*** ਅਤੇ ***ਐਡਲਫ਼ ਐਪੀਆ*** ਵਰਗੇ ਡਿਜ਼ਾਇਨਰਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਗਿਆਨਕ ਸੂਝ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਹਿਸਾਸ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਨ ਦਾ ਉਤਾਰਾ ਜਾਂ ਨਕਲ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਜੀਵਨ ਦੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਇਹ ਕਲਾਤਮਕ ਤੇ ਜਟਿਲ ਵਿਧੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਕਰਨਾ ਇੱਕ ਇੱਕਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਲਈ ਸਮੂਹਕ ਯਤਨਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; Oscar. G. Brockett : *The theatre : An introduction*)

83. ਦੁਹਰਾਤਮਕ ਸੰਵਾਦ : – ਦੁਹਰਾਤਮਕ ਸੰਵਾਦ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਉਚਾਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੌਚਿਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਮੁੜ ਮੁੜ ਕੇ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ *ਧਿਆਨ* ਆਕਰਸ਼ਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਣ ਪੱਖ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀਆਂ ਤਲਖ਼ ਸਚਾਈਆਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਕਹਾਉਣ ਲਈ ਸ਼ਰਾਬੀ, ਅਮਲੀ, ਛੜੇ ਤੇ ਨਸ਼ੇੜੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਾਤਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਸੱਤ ਬੇਗਾਨੇ*** ਵਿੱਚ ਲੱਕੜ ਚੱਬ ਇਸੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਦੁਹਰਾਓ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੱਕੜ ਚੱਬ ਦੁਆਰਾ ***ਗੱਡਾ ਡਹੀਆ ਕੀਤਾ*** ਦਾ ਮੁੜ ਮੁੜ ਦੁਹਰਾਓ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ :

ਲੱਕੜ ਚੱਬ, "ਆਉੜਨੀ ਕੀ ਸੀ। ਐਂ ਕਚਿਆਈ ਜੀ ਤਾਂ ਨਾ ਦਿਆ ਕਰ ।" ਐ ਤਾਂ ਗਿਆਨੀ ਜੀ ਥੋੜੇ ਆਲੀ ਚਾਚੀ ਨੇ ਗੱਡਾ ਡਹੀਆ ਕੀਤਾ। (ਪੰਨਾ 87)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ : *ਸੱਤ ਬੇਗਾਨੇ*)

84. **ਦੁਖਾਂਤ** *(Tragedy)*: – ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੁੱਖ ਅਤੇ ਪੀੜਾ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਕਰਮ ਸਿਧਾਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਸੁਖਾਂਤ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਆਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਮੌਤ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮਨਾਹੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਦਾ ਉੱਤਮ ਰੂਪ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਯੂਨਾਨ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਸਿਖਰ ਨੂੰ ਛੂਹਣ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਇਸ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕਰਦਿਆਂ ਲਿਖਿਆ ਕਿ ਦੁਖਾਂਤ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿੱਚ ਸੰਪੂਰਨ ਤੇ ਗੰਭੀਰ ਕਾਰਜ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਉਚਾ ਤੇ ਸੁੱਚਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕਾਵਿਕ ਅਤੇ ਰਾਗਾਤਮਿਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਭੈ ਦੇ ਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਰਚਨਾ ਦਾ ਅੰਤ ਨਾਇਕ ਦੀ ਮੌਤ ਜਾਂ ਬਰਬਾਦੀ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਅੰਦਰੋਂ ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਭੈ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਵਿਰੇਚਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁੰਠਿਤ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਕਾਸ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਣਤਰ ਪਖੋਂ ਇਸ ਦੇ ਛੇ ਤੱਤ ਗੋਂਦ, ਪਾਤਰ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਦ੍ਰਿਸ਼, ਗੀਤ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਐਸਕਾਈਲਸ, ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਤੇ ਯੂਰੀਪੀਡੀਜ਼ ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਏ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਨਾਇਕ ਸੁਚੇਤ ਜਾਂ ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦੁੱਖ ਤੇ ਬਿਪਤਾ ਨੂੰ ਸਹੇੜਦਾ ਹੈ ਤੇ ਮੌਤ ਦੇ ਰਾਹ ਨੂੰ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਸਵੀਕਾਰਦਾ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਐਨਟਿਗਨੀ ਦੀ ਬਹਾਦਰੀ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਦੁਖਾਂਤ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਐਨਟਿਗਨੀ ਅਜਿਹੀ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਸੁਚੇਤ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਮੌਤ ਨੂੰ ਵੰਗਾਰਦੀ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਅਹਿਮ ਪੱਖ ਉਸ ਦਾ ਅੰਤਮ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਆਤਮਕ ਸ਼ੁੱਧੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਵਿਕਾਰਾਂ ਤੇ ਗਲਤ ਰੁਚੀਆਂ ਦਾ ਨਿਕਾਸ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਖਲਾਸੀ ਹੋਣ ਨਾਲ ਸਹਿਜ ਅਵਸਥਾ ਉਤਪੰਨ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਰੂਪ ਪੱਖੋਂ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਕਈ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਦੁਖਾਂਤ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵੰਡ ਕਰਦਿਆਂ ਇਸ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਿਸਮਾਂ ਦਾ

ਵਰਣਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਜਾਂ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਦੁਖਾਂਤ, ਰੁਮਾਂਚਕ ਤੇ ਯਥਾਰਥਕ ਦੁਖਾਂਤ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਦੁਖਾਂਤ ਵਿੱਚ ਪਰਦੇ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਸੀ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੌਰਾਨ ਕੋਰਸ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ। ਰੁਮਾਂਚਕ ਦੁਖਾਂਤ ਵਿੱਚ ਭਾਵੁਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਬਹੁਤਾਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਅਨੇਕਤਾ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਪਰਾਸਰੀਰਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਤੀਜੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਦੁਖਾਂਤ ਯਥਾਰਥਕ ਰੰਗਣ ਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਧਾਰਨ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਸਧਾਰਨ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਦੁਖਾਂਤਕ ਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਹੋਣੀ, ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਇਕ ਦੇ ਸੰਕਟ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ਵਵਿਆਪਕਤਾ ਦਾ ਗੁਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ; ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗਹਿਰਾਈ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਡੂੰਘਾਈ ਦੇ ਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਦੁਖਾਂਤਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਡੂੰਘਾਈ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੁਖਾਂਤ ਵਿੱਚ ਕਲੇਸ਼, ਪੀੜਾ, ਕਰੁਣਾ, ਦੁੱਖ, ਤੇ ਤਬਾਹੀ ਦੇ ਭਾਵ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਅਰਸਤੂ ਦਾ ***ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ;*** ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : ***ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ;*** ਮੈਥਲੀਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : ***ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ***)

85. **ਦੁਖਾਂਤਕ-ਸੁਖਾਂਤ** *(Tragic-Comedy)* :- ਦੁਖਾਂਤਕ-ਸੁਖਾਂਤ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ, ਪਾਤਰ ਤੇ ਕਥਾਨਕ, ਦੁਖਾਂਤਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਰਥਾਤ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਨਾਟਕ, ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੈ ਪਰ ਅਚਾਨਕ ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਨਾਲ ਦੁਖਾਂਤ ਵਾਪਰਨ ਤੋਂ ਟਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ tragic-comedy ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਅਤੇ ਸੁਖਾਂਤ ਦੇ ਤੱਤ ਮਿਸ਼ਰਿਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਦੁਖਾਂਤਕ-ਸੁਖਾਂਤ ਵਿੱਚ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਵਰਗ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਦੇ ਪਾਤਰ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਪੁਨਰਜਾਗਰਣ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਸ ਕਿਸਮ ਨੂੰ ਉਤਮ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵੰਨਗੀ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਸੀ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਮਿਲਾਵਟ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਕਹਿ ਕੇ ਨਿਮਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦਾ ***ਮਰਚੈਂਟ ਆਫ਼ ਵੀਨਸ*** ਦੁਖਾਂਤਕ-ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੀ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਚ ਕੁਲੀਨ ਵਰਗ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਿਮਨ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਾਤਰ

ਵੀ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ ਤੇ ਇਸੇ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਸੁਖਾਂਤਕ ਮੋੜ ਵੀ ਲੈ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਣ ਨਾਲ ਸੁਖਾਂਤ ਅਤੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵੱਖਰੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਖਤਰਾ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਿਆ। ਇਬਸਨ ਦਾ ਨਾਟਕ *The Wild duck* ਦੁਖਾਂਤਕ-ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਸੁਖਾਂਤ ਅਤੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸੰਤੁਲਨ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਬਸਨ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਬਰਨਾਰਡ ਸ਼ਾਅ, ਚੈਖ਼ਵ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਵੀ ਦੁਖਾਂਤਕ-ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਨਜ਼ਰੀ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ ਦਾ ਸੁਭੱਦਰਾ ਨਾਟਕ ਵੀ ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਖ਼ੀਰ ਸੁਖਾਂਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਇਸ ਵੇਲੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਨਹੀਂ ਹੈ; ਜਾਂ ਤਾਂ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ ਜਾਂ ਫੇਰ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਇਸ ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਰਹੇ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਨੇ ਸਤਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ 1609 ਤੋਂ 1611 ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ cymbeline ਤੇ The Winter's tale ਦੁਖਾਂਤਕ ਸੁਖਾਂਤ ਦੀ ਵਿਧਾ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਰੋਮਾਂਚਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ। Tragic-Comedy ਟਰਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਦੂਹਰੇ ਕਥਾਨਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇੱਕ ਪਲਾਟ ਗੰਭੀਰ ਕਿਸਮ ਦਾ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਹਸਾਉਣੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਸ ਕਿਸਮ ਨੂੰ ਅਜਿਹੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਕਾਰਨ ਕਰਕੇ ਦੁਖਾਂਤ ਵਾਪਰਨ ਤੋਂ ਟਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*; ਮੈਥਲੀ ਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : *ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ*; M.H. Abhrams : *A Glossary of literary terms*)

86. ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ :- ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਅੰਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰੂਪਮਾਨ ਹੋ ਰਹੀ ਭ੍ਰਮਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਯਥਾਰਥ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਸੂਖ਼ਮ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੁਆਰਾ ਅਣਯਥਾਰਥਕ ਜੀਵਨ ਦਾ ਯਥਾਰਥਕ ਭੁਲਾਂਦਰਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਿਹਾ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦੇ ਨਾਟਕੀ ਜਗਤ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਕਾਰਨ ਹੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਆਤਮਸਾਤ

ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਅਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੋ ਰਹੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਮੰਨਣਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਿਵੇਕਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦਾ ਪਰਿਪੇਖ ਬੜਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਹੈ। ਸਮਾਂ, ਸਥਾਨ, ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ, ਆਚਾਰ-ਵਿਹਾਰ, ਚਿੰਤਨ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਉਚਾਰਨ ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਪਿਠ ਭੂਮੀ ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਸੰਕਲਪ ਦੇਸ਼ ਕਾਲ ਅਤੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਗਿਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵਾਸਤਵਿਕਤਾ, ਯਥਾਰਥਕਤਾ, ਸੁਭਾਵਿਕਤਾ, ਸੰਭਵਤਾ ਤੇ ਮੰਨਣਯੋਗਤਾ ਆਦਿ ਇਸ ਦੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੇ ਲੋੜੀਂਦੇ ਗੁਣ ਸਵੀਕਾਰੇ ਗਏ ਹਨ। ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਕਿਸੀ ਵੀ ਰਚਨਾ ਲਈ ਅਨਿਵਾਰੀ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਸਮਾਂਗਤ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਹੋਰ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਮੈਥਲੀਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : *ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ*)

87. **ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ** *(Religious play)*: – ਸੰਸਾਰ ਦੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਧਰਮ ਦਾ ਸਥਾਨ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਮੁਢਲੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਧਰਮ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਬੰਧਤ ਸਨ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁਢ ਵੀ ਸ਼ਿਵ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਪਾਸਨਾ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਧਰਮ ਨਿਵੇਕਲਾ ਸਥਾਨ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਧਰਮ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੋਵੇਂ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਸ ਰੂਪ ਨੂੰ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਧਾਰਮਿਕ ਆਗੂ ਦੀ ਜੀਵਨ ਕਥਾ ਦੇ ਵੇਰਵੇ, ਉਸ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ, ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਉਪਲਬਧ ਹਨ। ਇੱਕ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕ ਆਗੂਆਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਸੰਕਲਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਰਮ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਿਯਮਾਂ ਜਾਂ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਧਾਰਮਿਕ ਆਗੂਆਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਉਪਦੇਸ਼ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਬਹੁਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਸਿੱਖ ਗੁਰੂਆਂ ਦੀਆਂ ਜਨਮ ਸ਼ਤਾਬਦੀਆਂ ਦੇ ਮੌਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਰੂਆਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਾਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਸਿਖਿਆ ਦੇਣ ਨਾਲ

ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਮੱਸਿਆ ਇਸ ਦੇ ਮੰਚਨ ਪੱਖ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲੇਖਕ ਨੂੰ ਇਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਬਹੁਤ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਧਰਮ ਦੇ ਖੇਤਰ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਕੀਤਿਆਂ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਧਰਮ ਦੇ ਦਾਇਰੇ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਕਰਨ ਨਾਲ ਉਸ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚੋਂ ਧਾਰਮਿਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਖਤਮ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵਰਗ ਨੂੰ ਠੇਸ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਾਲੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਧਾਰਮਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਆਤਮਸਾਤ ਹੋ ਜਾਣਾ ਇਸ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਸਿਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਸਿਖ ਗੁਰੂਆਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਹੈ। ਪੱਛਮੀ ਚਿੰਤਕ ਵੀ ਪਰਮਾਤਮਾ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਈਸਾਈ ਭਾਈਚਾਰੇ ਵਲੋਂ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਈਸਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਸਿੱਖ ਗੁਰੂਆਂ ਦੀਆਂ ਜਨਮ ਅਤੇ ਸ਼ਹੀਦੀ ਸ਼ਤਾਬਦੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦਾ *ਗੁਰੂ ਬਿਨ ਘੋਰ ਅੰਧਾਰ*, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ *ਮਿਟੀ ਧੁੰਧ ਜਗਿ ਚਾਨਣ ਹੋਆ*, *ਇਤਿਹਾਸ ਜੁਆਬ ਮੰਗਦਾ ਹੈ* , ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦਾ *ਗਗਨ ਮੈ ਥਾਲ* ਆਦਿ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਦੀ ਹੋਂਦ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਨਵੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਕੀਤੀ। ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀਆਂ ਟੂਕਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਅਤੇ ਗੁਰਬਾਣੀ ਦੀ ਭਾਵਪੂਰਤ ਵਿਆਖਿਆ ਧਾਰਮਿਕ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਤੱਤ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਗੁਰੂਆਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਰੋਸ਼ਨੀ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਨਾਉਣ ਲਈ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਢੁਕਵਾਂ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਿਆਏ ਬਿਨਾਂ ਸਫ਼ਲ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*; ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ*)

88. **ਨਕਲ** (*Form of folk Punjabi theatre*) : – ਨਕਲ, ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੜਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਅਰੰਭ ਆਦਿ ਕਾਲ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਕਲ ਦਾ ਸ਼ਬਦੀ ਅਰਥ ਕਿਸੇ ਦੀ ਸਾਂਗ ਜਾਂ ਰੀਸ ਉਤਾਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਨਕਲ ਲਾ ਕੇ ਹਸਾਉਣ

ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਮਨੁੱਖ ਦਾ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਸ਼ੁਗਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨਕਲੀਏ ਜ਼ਾਤ ਦੇ ਮਿਰਾਸੀ ਜਾਂ ਡੂਮ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਤਨ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਜਦੋਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਕੋਲ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਦਾ ਕੋਈ ਵਸੀਲਾ ਨਾ ਰਿਹਾ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਟੋਲੇ ਬਣਾ ਕੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨ ਪ੍ਰਚਾਵਾ ਕਰਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤਾ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਨੀਵੀਂ ਪੱਧਰ ਤੱਕ ਲੈ ਆਂਦਾ। ਮੁਗਲ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਕਲੀਆਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਜ ਦਰਬਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਰਾਜੇ ਮਹਾਰਾਜੇ ਆਪਣੇ ਮਨ ਪਰਚਾਵੇ ਲਈ ਅਤੇ ਵਿਆਹਾਂ ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਦੇ ਅਵਸਰ 'ਤੇ ਅਕਸਰ ਨਕਲਾਂ ਕਰਵਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਸਮਾਜ ਦੇ ਕੁਹਜਾਂ, ਕੁਕਰਮਾਂ ਅਤੇ ਉਲਾਰ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਰੁਚੀਆਂ ਉੱਤੇ ਟੀਕਾ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਟਿਚਰ ਅਤੇ ਕਰਾਰੀ ਚੋਟ ਕਰਨ ਦਾ ਗੁਣ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵਿਰਸੇ ਵਿੱਚ ਹਾਸਿਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਉਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਇਹ ਕਲਾ ਅੱਗੇ ਤੁਰਦੀ ਆਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਕਲਾਂ ਦੇ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇ, ਦਾਜ ਦੇ ਲੋਭੀਆਂ, ਕੁਪੱਤੀਆਂ ਸੱਸਾਂ, ਭੈੜੀਆਂ ਰੰਨਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਬੰਧਕੀ ਢਾਂਚੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਮਲੇ ਦੀ ਕਾਰਜ ਵਿਧੀ ਤੇ ਵਿਹਾਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਤਿੱਖੀਆਂ ਚੋਟਾਂ ਨਾਲ ਭੰਡਣ ਦੀ ਕਲਾ ਸਦਕਾ ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਕੀਲਣ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨਕਲਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਖਾਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਗੱਲ 'ਚੋਂ ਗੱਲ ਕੱਢਣ ਦੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਲਗਾਤਾਰ ਵਧਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਦੀ ਹਰ ਬੁਰਾਈ ਨੂੰ ਬੇਨਕਾਬ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਕਲੀਏ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਨਕਲ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬਕਾਇਦਾ ਇੱਕ ਤਰਤੀਬ ਵਿੱਚੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੋ ਮਸਖਰੇ ਇੱਕ ਨੂੰ ਰੰਗਾ ਤੇ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਬਿਗਲਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਾ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬਿਗਲਾ ਉਤਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਬਿਗਲਾ ਆਪਣੇ ਸਿਧੇ ਉਲਟੇ ਜਵਾਬਾਂ ਕਾਰਨ ਰੰਗੇ ਤੋਂ ਮਾਰ ਖਾਂਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਤੀਖਣ ਹੋਈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲਗਾਤਾਰ ਲਟਕਾਉ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਬਿਗਲੇ ਦੇ ਤਿਖੇ ਵਿਅੰਗ ਭਰੇ ਜੁਆਬ ਨਾਲ ਨਕਲ ਖਤਮ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਹੱਸਦੇ ਹੱਸਦੇ ਲੋਟ ਪੋਟ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕੀ ਅਭਿਨੈ ਦੌਰਾਨ ਰੰਗਾ, ਬਿਗਲੇ ਨੂੰ ਚਮੜੇ ਦੇ ਚਮੋਟੇ ਨਾਲ ਮਾਰੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਬਿਗਲਾ ਅਜੀਬ ਹਰਕਤਾਂ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਮਾਰ ਖਾਂਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਦੇ ਘਰ ਮੁੰਡਾ ਜੰਮਣ 'ਤੇ ਜਾਂ ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀ ਵਾਲੇ ਘਰ ਨਕਲੀਏ ਆਪ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਪਿੜ ਬੰਨ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਵੰਡ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਕਲੀਆਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਸਨ। ਪੰਜਾਬ ਵੰਡ ਵੇਲੇ ਬਹੁਤੇ ਟੋਲੇ ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਚਲੇ ਗਏ ਸਨ। ਨਕਲਾਂ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਛੋਟੀਆਂ ਨਕਲਾਂ ਨੂੰ ਟਿੱਚਰ ਅਤੇ ਵੱਡੀਆਂ ਨੂੰ ਪਟੜੀਆਂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਕਾਟਵੇਂ ਫ਼ਿਕਰੇ ਘੜਨ ਅਤੇ ਤੀਖਣ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਮੁਹਾਰਤ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਨਾਟਕ ***ਪੰਚ ਨਦ ਦਾ ਪਾਣੀ*** ਵਿੱਚ ਨਕਲ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਬੜੀ ਕਲਾਮਈ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਸਿਆਣਾ ਅਤੇ ਕਮਲਾ ਪਾਤਰ ਰੰਗੇ ਤੇ ਬਿਗਲੇ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਪਾਤਰਾਂ ਵਜੋਂ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ *ਭੰਡ ਕਨੇਡਾ ਆਏ*, *ਜੰਗੀ ਰਾਮ ਦੀ ਹਵੇਲੀ*, *ਤਮਾਸ਼ਾ ਨਟ-ਨਟੀ ਦਾ* ਆਦਿ ਨਾਟਕ, ਨਕਲ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਹਨ। *ਭੰਡ ਕਨੇਡਾ ਆਏ* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਾਪੂ ਤੇ ਮੁੰਡਾ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਕਲਾਂ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਰੰਗੇ ਤੇ ਬਿਗਲੇ ਵਾਂਗ ਸਮਾਜਕ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੇ ਹਨ :

ਮੁੰਡਾ : *ਬਾਪੂ ਕੋਠੇ ਵਾਲੀ ਬਾਤ ਪਾਈਏ*
ਬਾਪੂ : *ਫ਼ੇਰ ਹੋ ਜਾ ਤਿਆਰ*
ਮੁੰਡਾ : *ਹੋ ਗਿਆ ਬਾਪੂ*
ਬਾਪੂ : *ਜਜਮਾਨੋ ਰੌਲਾ ਇਹ ਵੇ ਕਿ ਮੈਂ ਸਾਰੀ ਉਮਰ ਦੀ ਕਮਾਈ ਨਾਲ ਕੋਠਾ ਪਾਇਆ ਏ ਤੇ ਇਹ ਮੁੰਡਾ ਕਹਿੰਦਾ ਏ ਕਿ ਮੈਂ ਇਹ ਢਾਹ ਦੇਣਾ ਏ।*
ਮੁੰਡਾ : *ਮੈਂ ਤਾਂ ਕੋਠਾ ਢਾਹ ਦੇਣੈਂ।*
ਬਾਪੂ : *ਨਾ ਪੁਤ ਢਾਹੁਣਾ ਕਾਹਨੂੰ ਏ ?*
ਮੁੰਡਾ : *ਬਸ ਮੈਂ ਢਾਹ ਦੇਣਾ ਏ।*
ਬਾਪੂ : *ਪੁੱਤ, ਇਹ ਤੇਰੀ ਮਾਂ ਨੇ ਰੀਝਾਂ ਨਾਲ ਬਣਵਾਇਆ।*
ਮੁੰਡਾ : *ਮੈਨੂੰ ਨਹੀਂ ਪਤਾ---- ਮੈਂ ਢਾਹ ਦੇਣੈ*
ਬਾਪੂ : *ਇਹਦੀਆਂ ਕੰਧਾਂ ਤੇ ਤੇਰੀ ਮਾਂ ਨੇ ਮੋਰ ਬਣਾਏ*
ਮੁੰਡਾ : *ਪਏ ਬਣਾਏ ਹੋਣ---- ਮੈਂ ਢਾਹ ਦੇਣਾ ਏ।*

ਬਾਪੂ : *ਕੋਠੇ ਲਈ ਮਿੱਟੀ ਮੈਂ ਜੋੜੇ ਵਾਲੇ ਛੱਪੜ ਤੋਂ ਲਿਆਂਦੀ---- ਸੀਮਿੰਟ ਨਾਲੋਂ ਪੱਕੀ*
ਮੁੰਡਾ : *ਪਈ ਪੱਕੀ ਹੋਵੇ---ਮੈਂ ਤਾਂ ਬੱਸ ਢਾਹ ਦੇਣੈ*

ਬਾਪੂ : *ਉਹ ਬਚ ਵੀ ਨਹੀ------ਕਿਉਂ ਢਾਹ ਦੇਣੈ*
ਮੁੰਡਾ : *ਬਾਪੂ ਇਹ ਕੋਠਾ ਮਾਂ ਨੇ ਰੀਝਾਂ ਨਾਲ ਬਣਵਾਇਆ ?*
ਬਾਪੂ : *ਬਣਵਾਇਆ ।*
ਮੁੰਡਾ : *ਕੋਠੇ ਉੱਤੇ ਲੇਪ ਕੀਤਾ ?*
ਬਾਪੂ : *ਕੀਤਾ*
ਮੁੰਡਾ : *ਪਰ ਲੇਪ ਵਿੱਚ ਗੋਹਾ ਕਿਸ ਮੱਝ ਦਾ ਸੀ*
ਬਾਪੂ : *ਮੈਂ ਤਾਂ ਗੋਹੇ ਦੀ ਕੋਈ ਪੜਤਾਲ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ।*

ਮੁੰਡਾ : *ਇਹ ਜਗੀਰੋ ਦੀ ਮੱਝ ਦਾ ਸੀ*

ਬਾਪੂ : *ਜਗੀਰੋ ਦੀ ਮੱਝ ਦਾ———ਫ਼ੇਰ ਕੀ ਹੋਇਆ*

ਮੁੰਡਾ : *ਇਹ ਜਗੀਰਾ ਉਹੋ ਵੇ, ਜੀਹਨੇ ਪਿਛਲੇ ਸਾਲ ਮੈਨੂੰ ਗਾਲ੍ਹ ਕੱਢੀ ਸੀ———ਉਹ ਮੇਰਾ ਦੁਸ਼ਮਣ*

———————————————

ਮੁੰਡਾ : *ਤੇ ਦੁਸ਼ਮਣ ਦੀ ਮੱਝ ਦਾ ਗੋਹਾ ਸਾਡੇ ਕੋਠੇ ਲੱਗ ਗਿਆ*

ਬਾਪੂ : *ਓਏ ਗੋਹੇ ਕਰਕੇ ਢਾਹ ਦੇਣੈ———ਤੇ ਮੇਰੀ ਸਾਰੀ ਉਮਰ ਦੀ ਕਮਾਈ ਲੱਗ ਗਈ*

ਮੁੰਡਾ : *ਹਾਹ ਢਾਹ ਦੇਣੈ——— ਜੇ ਟੋਹੜਾ ਬਣਿਆ ਅਕਾਲ ਤਖਤ ਢਾਹ ਸਕਦੈ ਤਾਂ ਅਸੀ ਇੱਕ ਮਿੱਟੀ ਦਾ ਕੋਠਾ ਨਹੀਂ ਢਾਹ ਸਕਦੈ———ਅਸੀਂ ਕਿਸੇ ਨਾਲੋਂ ਘੱਟ ਹਾਂ ?*

ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ (ਸੰਪਾਦਕ), ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਭਾਗ ਦੂਜਾ), ਪੰਨੇ 50-53

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***; ਰਵੇਲ ਸਿੰਘ : ***ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ***)

89. *ਨਟ/ਨਟੀ* **(Traditional characters of Sanskrit drama)** - ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਰਥ ਨੱਚਣ ਵਾਲਾ ਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਇੱਕ ਖਾਨਾਬਦੋਸ਼ ਜਾਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕ ਇੱਕ ਥਾਂ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਘੁੰਮਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਕੇਵਲ ਹਿੰਦੂ ਨਟ ਹੀ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਗਏ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਮਾਤਾ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪਰ ਕੁਝ ਹਨੂਮਾਨ ਨੂੰ ਪੂਜਣ ਵਾਲੇ ਵੀ ਹਨ। ਨਟਾਂ ਦੇ ਆਰੰਭ ਬਾਰੇ ਯਕੀਨ ਨਾਲ ਕੁਝ ਕਿਹਾ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਵਣਜਾਰਾ ਵੇਦੀ ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮਾਰਵਾੜੀ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਦਾਹ ਸੰਸਕਾਰ ਸਮੇਂ ਲਕੜੀਆਂ ਜੁਟਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇੱਕ ਮਿੱਥ ਕਥਾ ਅਨੁਸਾਰ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਹ ਕਲਾਬਾਜ਼ੀਆਂ ਦੇ ਕੰਮ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਹੋ ਗਏ। ਮੁਸਲਮਾਨ ਨਟਾਂ ਬਾਰੇ ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਅਣਵਿਆਹੀਆਂ ਲੜਕੀਆਂ ਤੋਂ ਧੰਦਾ ਕਰਵਾਂਦੇ ਸਨ। ਨਟ ਜਾਤੀ ਦੇ ਲੋਕ ਬਾਂਸਾਂ ਅਤੇ ਰੱਸੀਆਂ ਉੱਤੇ ਨਾਚ ਕਰਨ ਲਈ ਮਸ਼ਹੂਰ ਜਾਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਪਿੱਠ-ਭੂਮੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਨਟ ਦੇ ਅਰਥ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਟ ਦਾ ਇਸਤਰੀ ਵਾਚਕ ਸ਼ਬਦ ਨਟੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲੀ ਇਸਤਰੀ ਨੂੰ ਨਟੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਟ ਅਤੇ ਨਟੀ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਟੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਇੱਕ ਗਾਇਕਾ ਦੀ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਰਤਕੀ ਦੀ ਵੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਤੇ ਸਾਜ਼ਿੰਦਿਆਂ ਦੇ

ਮੁਕਾਬਲੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਤੇ ਅਦਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਵੱਧ ਮਕਬੂਲੀਅਤ ਹਾਸਲ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਇੱਕ ਸਮਾਂ ਅਜਿਹਾ ਆਇਆ ਕਿ ਸੂਤਰਧਾਰ ਤੇ ਨਟੀ ਦੋਨੋਂ ਪਾਤਰ ਇੱਕਠੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਗਏ ਜਦ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਪੂਰਵਲੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਵੰਦਨਾ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਮਗਰੋਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨਟੀ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਬੁਲਾਉਂਦਾ ਸੀ ਤੇ ਦੋਨਾਂ ਦਾ ਕੰਮ ਇੱਕਠੇ ਹੋ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਾਰੇ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸੂਤਰਧਾਰ, ਨਟੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਵੀ ਕਰਦਾ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਵਣਜਾਰਾ ਬੇਦੀ : *ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਸ਼ਵ ਕੋਸ਼*)

90. ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ : – ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤਯ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਨਾਚ। ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦਾ ਮੰਚਨ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਨ੍ਰਿਤਕਾਰ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪੱਛਮ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਅੰਤਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਮੂਰਤੀਕਰਨ ਹੱਥਾਂ ਦੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਅਤੇ ਅੱਖਾਂ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੱਛਮ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਹੱਥਾਂ ਅਤੇ ਅੱਖਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਉਥੋਂ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਾਂ ਦੇ ਸਰੋਕਾਰ ਸਮਾਜੀ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਚਿੱਤਰਕਲਾ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਦੀ ਹੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ/ਖੇਡੇ ਗਏ ਪਹਿਲੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਮਿਥਿਹਾਸ ਅਤੇ ਧਰਮ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਨ। ਉਦੇ ਸ਼ੰਕਰ ਦੀ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਵਿਲੱਖਣ ਦੇਣ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਲੋਕ ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਸਮਨਵੇ ਕਰਕੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਪਾਹ ਦਿੱਤੀ। ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਧੇਰੇਤਰ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਪਰਿਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਦੇ ਸ਼ੰਕਰ ਨੇ ਇਸ ਰਵਾਇਤ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਸਮਾਜੀ ਤੇ ਰਾਜਸੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਮੰਚਣ ਲੋਕ ਨਾਚਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਾਚਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਮਾਇਣ ਅਤੇ ਹੋਰ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਧੇਰੇ ਹੋਈ ਹੈ। ਰਵਿੰਦਰ ਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਦੇ *ਚਿਤ੍ਰਾਂਗਦਾ* ਅਤੇ *ਸ਼ਯਾਮਾ* ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਤਾਲਮੇਲ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਵਿਰੋਧਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਟੈਗੋਰ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਦੀ ਸਾਖੀ ਭਰਦੀ ਹੈ। ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਤੱਤ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਹੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਤੁਰਤ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਕਲਾ

ਕੇਂਦਰ ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ ਨੇ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਹਨ। ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਹੋਏ ਹਨ। ਇੱਕ ਦਾ ਆਧਾਰ ਲੋਕ ਨਾਚ ਹਨ ਤੇ ਦੂਜੇ ਦਾ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨ੍ਰਿਤ। ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਚਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਚਲਤ ਲੋਕ ਨਾਚਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਮੌਜੂਦ ਰਹੀ ਹੈ। ਆਦਿਵਾਸੀਆਂ ਦੇ ਤੇਜ਼ ਤਾਲ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਨਾਚਾਂ ਦੀ ਲੈਅ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਨਾਚਾਂ ਦੀ ਲੈਅ ਵਿੱਚ ਰਲਾ ਕੇ ਵੀ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੋਕ ਨਾਚ ਅਤੇ ਝਾਕੀਆਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਾਂ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਪੱਛਮ ਦੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਤਾ ਦਿਨੋ ਦਿਨ ਵੱਧ ਰਹੀ ਹੈ।

91. ਨਾਚਾ *(Folk theatre of Chhatisgarh)* : - ਰਾਸ ਅਤੇ ਰਹੱਸ ਵਾਂਗ 'ਨਾਚਾ' ਵੀ ਛਤੀਸਗੜ੍ਹ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਇਸ ਦੀ ਵਿਅੰਗ ਮਈ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਹੈ। ਨਾਚਾ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮੰਚ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀ ਪੈਂਦੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਵੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸੁਵਿਧਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸਮਾਜਕ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਸਜੱਗ ਕਰਨਾ ਇਸ ਦੀ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਨਾਚਾ ਦੇ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਿਧਵਾ ਵਿਆਹ, ਬਾਲ ਵਿਆਹ, ਜਾਤ-ਪਾਤ, ਛੂਤ-ਛਾਤ ਆਦਿ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਹਿਮੀਅਤ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਲੋਕ-ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਚਾ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕੇਵਲ ਮਰਦ ਨਾਚਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਪਰ ਹੁਣ ਔਰਤਾਂ ਵੀ ਨਾਚਿਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਨਾਚਾ ਸਮਾਜ ਦੇ ਹਰ ਕੁਹਜ ਨੂੰ ਬੇਪਰਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਦੇ ਸਧਾਰਨ ਮਸਲਿਆਂ ਨਾਲ ਜੁੜੀਆਂ ਸ.ੱਸਿਆਵਾਂ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕ ਬੜੇ ਖੁਭ ਕੇ ਇਸ ਨਾਟ ਰੂਪ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਨਾਚਾ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਸਧਾਰਨ ਕਾਮੇ ਵਰਗ ਨਾਲ ਵੀ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਆਪਣੀ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਕਮਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ, ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਨਾਚਾ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਵਿਅੰਗ ਚੋਭ ਅਤੇ ਟਕੋਰਾਂ ਨਾਲ ਹਰ ਬੁਰਾਈ ਨੂੰ ਬੇਨਕਾਬ ਕਰਨਾ ਨਾਚਾ ਲੋਕ ਨਾਚ ਦਾ ਖਾਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਮਸ਼ੀਨ ਦੇ ਇਸ ਯੁਗ ਵਿੱਚ ਤੇਜੀ ਨਾਲ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਪਰਿਵਰਤਨ ਸਦਕਾ ਲੋਕ ਕਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੈਲੀਵੀਜ਼ਨ ਨੇ ਆਪਣੀ ਲਪੇਟ ਵਿੱਚ ਲੈ ਲਿਆ ਹੈ। ਫ਼ਿਲਮੀ ਜਗਤ ਦੀ ਚਮਕ ਦਮਕ ਨੇ ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਦੀ ਮੌਲਿਕਤਾ 'ਤੇ ਸੱਟ ਮਾਰੀ ਹੈ। ਨਾਚਾ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਖਰੀਦਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਹੈ। ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਜਨ ਸਮੂਹ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀ

ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਪੈਸੇ ਨਾਲ ਜੋੜ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਨਾਚਾ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਤੇ ਸੁਭਾਵਕਤਾ ਦੋਨਾਂ ਦੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਗਾਇਬ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। ਪਰ ਕੁਝ ਨਾਚ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਇਸ ਦੀ ਮੌਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰੱਖਣ ਲਈ ਵਚਨਬੱਧ ਹਨ। ਲੋਕ ਮਨ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਨਾਲ ਜੁੜੀ ਇਹ ਨਾਟ-ਵਿਧਾ, ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜ਼ਬਾਨ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਵਿਧਾ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਵੀਕ੍ਰਿਤ ਹੈ। ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਇਸ ਯੁਗ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਕਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਬਚਾਉਣ ਲਈ ਜਦੋ-ਜਹਿਦ ਕਰਨੀ ਪੈ ਰਹੀ ਹੈ। ਨਾਚਾ ਵੀ ਇਸ ਦੌਰ 'ਚੋਂ ਗੁਜ਼ਰਨ ਵਾਲਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸਤਨਾਮ ਸਿੰਘ ਜੱਸਲ 'ਨਾਚਾ' *ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ*)

92. **ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ** : – ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਕਿਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਨੂੰ ਅਪਣਾ ਕੇ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ, ਯੂਨਾਨੀ ਜਾਂ ਸਨਾਤਨੀ ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅਪਣਾਉਣ ਦਾ ਭਾਵ ਇਹ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਸ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਕੇਵਲ ਰੂਪਗਤ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਮਲੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਅਪਣਾਏਗਾ। ਸ਼ੈਲੀ ਤੇ ਰੂਪ ਦੋਨਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਵੱਖਰਤਾ ਹੈ। ਰੂਪ ਤੋਂ ਭਾਵ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਜਾਂ ਲੱਛਣਾਂ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਬਾਹਰੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਅਰਥ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੱਛਣਾਂ ਦੀ ਵਿਉਂਤਬੱਧ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵੱਖਰੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵਿਹਾਰ ਜਾਂ ਕਾਰਜ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਸੰਕੇਤਕ ਅਰਥਾਂ ਵੱਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਜ਼ਰੂਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਾਰਜ ਕਿਵੇਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੈਲੀ ਉੱਤੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਦਾ ਗਹਿਰਾ ਅਸਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਇੱਕ ਪੱਖ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਜਾਂ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਦੂਜਾ ਪੱਖ ਇਸ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਤੱਤ ਬੜੀ ਮਹੱਤਤਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਚਾਰਨ ਵਿੱਚ ਪਿੱਚ, ਟੋਨ ਅਤੇ ਲੈਅ ਅਜਿਹੇ ਅੰਸ਼ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ

ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਵਿੱਚੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਅਤੇ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਰਚਨਾਤਮਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਸੂਝ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਨਵੀਨਤਾ ਅਤੇ ਮੌਲਿਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸ਼ੈਲੀ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਹ ਕੁਝ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕੁਝ ਉਹ ਨਾਟਕ ਕੋਲੋਂ ਅਖਵਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤਤਕਾਲੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਤੇ ਬਦਲਦੀਆਂ ਤਕਨੀਕੀ ਮੰਚੀ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਲਖਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : ***ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ***)

93. **ਨਾਟਕ** *(Drama)*: – ਨਾਟਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਨਾਟਯ ਤੋਂ ਬਣਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਯ ਸ਼ਬਦ ਨਟ ਅਤੇ ਨਾਟ ਤੋਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਇਆ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਅਰਥ ਨੱਚਣਾ, ਦਿਖਾਉਣਾ, ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲਾ, ਨਾਚ ਅਤੇ ਸੁਆਂਗ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਦੂਜੇ ਨਾਟ-ਆਚਾਰੀਆ ਅਤੇ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਨਕਲ ਦਾ ਅਰਥ ਜੀਵਨ ਦੀ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਨਕਲ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਤੇ ਪੁਨਰ-ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਮੂਹ ਸਾਹਮਣੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟ ਕਥਾ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਵਰਤਮਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਸਾਹਿਤ ਨਹੀਂ ਇਸੇ ਲਈ ਕੇਵਲ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ-ਪਾਠ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਅਨੇਕ ਕਲਾਵਾਂ ਨ੍ਰਿਤ, ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨਾਲ ਬਣੀ ਇਹ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਸੰਪੰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲਿਖੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵੰਤਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੌਧਿਕ ਪੱਧਰ, ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ ਪੂਰਾ ਸਜੱਗ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਖਾਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਤੁਲਨ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ

ਹੀ ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਦਵੰਦ ਤੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਸਦਕਾ ਹੀ ਮਨੁੱਖ ਅੰਦਰਲਾ ਮਾਨਸਿਕ ਘੋਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਸਮੂਹ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਕ ਸਾਰਥਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਬਾਕੀ ਕਲਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਇਆ ਯਥਾਰਥ, ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਭਰਮ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਲੁਕੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣ ਵਿੱਚ ਇਹ ਇੱਕ ਸਮਰੱਥ ਕਲਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਸੰਕਟ ਦੀ ਮੰਚੀ ਬਿੰਬਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਵਿਆਖਿਆ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਹੀ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧਾ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਕਸਦ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਨੂੰ ਹਲੂਣਾ ਦੇ ਕੇ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਨਾਇਨਸਾਫ਼ੀਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਗਰੂਕ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਸੱਚ ਦਾ ਭੁਲੇਖਾ ਪਾਉਣ ਲਈ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸੱਚ ਦੇ ਭੁਲੇਖੇ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਚਾਰੇ ਵੇਦਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਲੋੜੀਂਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟ ਵੇਦ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਰਿਗਵੇਦ ਵਿੱਚੋਂ ਪਾਠ (ਸੰਵਾਦ ਸ਼ੈਲੀ), ਸਾਮਵੇਦ ਵਿੱਚੋਂ ਗੀਤ ਸ਼ੈਲੀ, ਯਜੁਰਵੇਦ ਵਿੱਚੋਂ ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਤੇ ਅਥਰਵਵੇਦ ਵਿੱਚੋਂ ਰਸ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟ ਵੇਦ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ। ਸੰਵਾਦ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੀਰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਵਾਦ ਦਾ ਤੱਤ ਰਿਗਵੇਦ ਤੋਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਭਿਨਵਗੁਪਤ ਨੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਲਈ ਸੰਵਾਦ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਨੁਸਾਰ ਚਾਰੇ ਵਰਣ ਬ੍ਰਾਹਮਣ, ਖੱਤਰੀ, ਵੈਸ਼ ਅਤੇ ਸ਼ੂਦਰ ਇਸ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨ ਦੇ ਹੱਕਦਾਰ ਹਨ। ਇਸ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਵ੍ਰਿਤੀਆਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ, ਸਾਤਵਤੀ ਅਤੇ ਆਰਭਟੀ ਵ੍ਰਿਤੀ। ਵ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਅਰਥ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਤੋਂ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵ੍ਰਿਤੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਨਾਂਦੀ ਪਾਠ ਬਾਰੇ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਸ਼ੀਰਵਾਦ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੌਰਾਨ ਪੈਣ ਵਾਲੇ ਵਿਘਨ ਤੋਂ ਬਚਾਉ ਲਈ ਸ਼ਸਤ੍ਰ (ਜਰਜਰ) ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਬਾਰੇ ਵੀ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਸੁਰੱਖਿਆ ਦੇ ਵਿਆਪਕ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨਾ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਬੜੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਅਭਿਨੈ ਦੌਰਾਨ ਪੈਣ ਵਾਲੇ ਇਸ ਖਲਲ ਤੋਂ ਬਚਾਅ ਲਈ ਸੁਰੱਖਿਆ ਦੇ ਕਰੜੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਠੀਕ ਅਤੇ ਗਲਤ ਕਰਮਾਂ ਮੁਤਾਬਕ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਫ਼ਲ ਮਿਲਦਾ ਦਿਖਾ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਚੰਗੇ ਕਰਮ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ

ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਸੇ ਸਰੋਕਾਰ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖਦਿਆਂ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਅਤੇ ਉਸਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਿਆਣੇ, ਮੂਰਖ, ਬੁੱਧੀਜੀਵੀ, ਅਨਪੜ੍ਹ, ਕਾਮੀ, ਸੰਜਮੀ, ਅਮੀਰ, ਗਰੀਬ ਹਰੇਕ ਵਰਗ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਮੁਤਾਬਕ ਇਸ ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੋਂ ਗਿਆਨ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਸਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਸਾਰਕ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸੁੱਖਾਂ-ਦੁੱਖਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਗਿਆਨ, ਵਿਗਿਆਨ, ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਕਲਪਨਾ ਆਧਾਰਤ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਪਹਿਲੂ ਨੂੰ ਵੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਦਿੱਤੀ ਗਈ।

ਵਿਸ਼ਵਨਾਥ ਨੇ *ਸਾਹਿਤਯ ਦਰਪਣ* ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਇਉਂ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਬਿਰਤਾਂਤਕ ਕਥਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਨੇਕ ਰਸਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰਸ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਤੇ ਬੀਰ ਰਸ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਬਾਕੀ ਰਸ ਜਿਵੇਂ ਕਰੁਣਾ, ਹਾਸ, ਰੌਦਰ ਆਦਿ ਗੌਣ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਅੰਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਪੰਜ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਦੱਸ ਤੱਕ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਚਾਰ ਜਾਂ ਪੰਜ ਤੱਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ, ਉੱਚ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦਾ, ਹਿੰਮਤੀ, ਗੁਣੀ, ਧੀਰਜ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਦਿਬ ਪੁਰਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਬੜਾ ਵਚਿਤਰ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ : ***ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : ***ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***; ਮੈਥਲੀਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : ***ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ***)

94. **ਨਾਟਕੀਅਤਾ** : - ਇਹ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਗੁਣ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਤਸਕਤਾ ਤੇ ਰੌਚਕਤਾ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਪ੍ਰਤੀ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਮੁੱਖ ਤੱਤ ਟੱਕਰ ਜਾਂ ਤਣਾਓ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਹਰੇਕ ਘਟਨਾ ਨਾਟਕੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਅਚੰਭਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਘਟਨਾ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਪਾਤਰ ਅਸੰਤੁਲਿਤ ਵਿਹਾਰ, ਅਤੇ ਦੁਚਿੱਤੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ; ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਤਨਾਓ ਯੁਕਤ ਹਾਲਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਫ਼ੈਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਪੇਸ ਦੀ ਸੀਮਾ ਵਿੱਚ ਬੰਨ੍ਹੇ ਪਾਤਰ ਇਸ ਤਨਾਓ ਨੂੰ ਹੰਢਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਤੇ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ

ਵਿਰੋਧ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਟਕਰਾਓ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਟੱਕਰ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਾ ਮੂਲ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਇਹੀ ਟੱਕਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਟੱਕਰ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਮੇਲ ਨੂੰ ਹੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ।

ਡਾ. ਹਰਿਭਜਨ ਭਾਟੀਆ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ, *"ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤਕਤਾ ਵਾਂਗ, ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਸੰਕਲਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਨਹੀਂ। ਇਸ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕਰਨਾ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਠਿਨ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸੰਵੇਦਨਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਸਰੇ ਪਾਸੇ ਦਰਸ਼ਕ/ਪਾਠਕ ਦੀ ਮਨੋਸਥਿਤੀ ਨਾਲ। ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਕੋਈ ਅਜਿਹੀ ਚੀਜ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਰਚਨਾ ਦੇ ਸਮੁੱਚ ਵਿੱਚੋਂ ਅੱਡ ਕਰਕੇ ਨਿਰਪੇਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕੇ। ਰਚਣਹਾਰ ਦੀ ਸੰਵੇਦਨਾ ਪਾਠਕ ਦੀ ਮਨੋਸਥਿਤੀ ਅਤੇ ਵਿਧਾ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਆਦਿ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਅਧੀਨ ਰੱਖ ਕੇ ਹੀ ਇਸ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ"। (ਸਮਕਾਲੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ : ਦਸ਼ਾ ਤੇ ਦਿਸ਼ਾ- ਪੰਨਾ 23)*

ਇਉਂ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਾ ਮੂਲ ਆਧਾਰ ਟੱਕਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹੋ ਟੱਕਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਅਤੇ ਦਿਲਚਸਪੀ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦੀ ਹੈ। ਟੱਕਰ ਦੋ ਧਿਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ, ਦੋ ਵਿਰੋਧੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚਕਾਰ, ਪਾਤਰ ਦੀ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰਲੇ ਨਾਲ ਜਾਂ ਪਾਤਰ ਦੀ ਆਪਣੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਨਾਲ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇਹ ਟੱਕਰ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਦੁਬਿਧਾ ਜਾਂ ਦੁਚਿੱਤੀ ਰਾਹੀਂ ਉਭਰੇ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਅੰਦਰੂਨੀ ਟੱਕਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਦੋ ਧਿਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਕੋਈ ਦਵੰਦ ਜਾਂ ਵਿਰੋਧ ਉਤਪੰਨ ਹੋਵੇ ਉਸ ਨੂੰ ਬਾਹਰੀ ਟੱਕਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਟਕਰਾਓ ਵਿੱਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੇ ਤੱਤ ਨੂੰ ਇੱਕ ਜੁਗਤ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬੜੀਆਂ ਅਨੋਖੀਆਂ ਅਤੇ ਅਕਾਸਮਿਕ (ਅਚਾਨਕੀ) ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਪੁੰਨ ਹਨ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦਾ ਨਾਟਕ *ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਂਵੇ* ਇਸ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਪਤੀ ਨਾਲ ਉਸੇ ਹਾਊਸਬੋਟ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਠਹਿਰਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਕਈ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰੇਮੀ ਨਾਲ ਆ ਕੇ ਰੁਕੀ ਸੀ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਆਤਮਜੀਤ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਅਜਿਹੀਆਂ ਅਜੀਬ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ

ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮਕਸਦ ਕੋਰੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦਾ ਹੀ ਰਹਿ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਰਚਨਾ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਤੋਂ ਵਿਹੀਣ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਉਲਾਰਤਾ ਦੇ ਤੱਤ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਤੋਂ ਟੁੱਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਅਨੋਖਾ ਤੇ ਵਚਿੱਤਰ ਵਿਹਾਰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਰਤਮਾਨ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਇਸ ਵਿਧਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਬਦਲੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਕੁਝ ਨਵਾਂ ਦਿਖਾਉਣ ਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸਧਾਰਨ ਜੀਵਨ ਨਾਲੋਂ ਹਟਵਾਂ ਵਿਹਾਰ ਹੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਨਵੀਨਤਾ ਤੇ ਵੱਖਰਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਨਿਵੇਕਲਾਪਣ ਹੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦਾ ਬਿੰਬ ਪਰੰਪਰਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਰੀ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਵਾਇਤੀ ਮੁੱਲਾਂ ਦੀ ਜਕੜਬੰਦੀ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਆ ਕੇ ਬੇਬਾਕ ਨਾਰੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਚਰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਦੇਖਿਆਂ ਔਰਤ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਬੇਖ਼ੌਫ਼ ਦਲੇਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਖਿੱਚ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਹੱਕਾਂ ਲਈ ਲੜਦੀ ਔਰਤ ਜਦੋਂ ਮਰਦ ਵਰਗ ਨੂੰ ਲਲਕਾਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਅੱਸ਼-ਅੱਸ਼ ਕਰ ਉਠਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਵਿਹਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਇਸ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੌਚਕਤਾ ਅਤੇ ਉਤਸਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਸੋਚਣ ਦੀ ਚੇਟਕ ਵੀ ਲਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਚਿੱਤਰ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੇ ਤੱਤ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਹਰਿਭਜਨ ਸਿੰਘ ਭਾਟੀਆ 'ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ' ਰੁਮਿੰਦਰ ਕੌਰ (ਸੰਪਾ.) : *ਸਮਕਾਲੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਸ਼ਾ ਤੇ ਦਿਸ਼ਾ*)

95. ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ/ਪਾਠ (*Drama script*) : – ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ/ਪਾਠ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਤੋਂ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਮੰਚਣ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਛੁਪੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਡਣ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਦਾ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਸਾਹਿਤਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਤਿੰਨ ਮੂਲ ਤੱਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ, ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਇਸ ਦੇ ਮੰਚਣ ਪਹਿਲੂ 'ਤੇ

ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੋਵੇਂ ਇੱਕ ਦੂਜੇ 'ਤੇ ਆਸਰਿਤ ਤੱਤ ਹਨ। ਦੋਵੇਂ ਪਹਿਲੂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹਨ। ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਸਹਿਹੋਂਦ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਇਹ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਵਿਰੋਧੀ ਜੁਜ਼ ਨਹੀ ਸਗੋਂ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਪੂਰਕ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਪ੍ਰਸੰਗਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਕਲਾ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਨੂੰ ਨਵੇ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਦੀ ਸਮਰਥਾ ਰੱਖਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰਾਂ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਛੁਪੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦਾ ਦਰਜਾ ਗੌਣ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਤਤਕਾਲੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇਖਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਟ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ ਹੋਏ। ਨਾਟ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਨਿਗਰ ਤੇ ਚਿਰਕਾਲੀ ਅੰਸ਼ ਭਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲ ਦੀਰਘ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੇ ਸੂਖ਼ਮ ਸੋਝੀ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਧੀਆ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ, ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦੀ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟਤਾ ਉੱਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

96. ਨਾਟਕੀ ਸੰਜਮ : - ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਸੰਜਮੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਲਾਈਵ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਨੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸਮੇਂ ਅੰਦਰ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੁਖ਼ਾਤਬ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਨੂੰ ਲਿਖਣ ਵੇਲੇ ਹੀ ਜਿੱਥੇ ਇਸਦੇ ਮੰਚੀ ਪਹਿਲੂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬਾਰੇ ਵੀ ਪੂਰਾ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੰਚ ਉਤੋਂ ਦਿਖਾਉਣੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਇਸ ਲਈ ਕਈ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਹਨਾਂ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹਾਸਿਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਬਿਆਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲ ਨਾਵਲਕਾਰ ਵਾਲੀ ਸੁਵਿਧਾ ਹਾਸਿਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਜਮਤਾ ਦਾ ਗੁਣ ਇਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਵਿਆਪਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਧਾ ਬਾਰੇ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੁੱਝ ਵੀ ਫ਼ਾਲਤੂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਨਾਵਲ ਵਿੱਚ ਜਿਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਕਹਿਣ ਲਈ ਲੰਮਾ ਚੌੜਾ ਬਿਰਤਾਂਤ ਸਿਰਜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਹਰ ਨਿੱਕੀ ਤੋਂ ਨਿੱਕੀ ਵਸਤ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਵਾਲੀ

ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਦੇ ਵਧੀਆ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਅਤੇ ਸੂਖ਼ਮ ਸਮਰੱਥਾ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਇਸੇ ਗੱਲ ਤੋਂ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਜਮ ਵਰਤਣ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਕਿਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਕਾਮਯਾਬ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸੀਮਤ ਸਮੇਂ, ਥੋੜ੍ਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਖੇਡੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਅਣਕਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਅਣਕਹੇ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਬੌਧਿਕ ਸਮਰਥਾ ਸਦਕਾ ਡੀਕੋਡ ਕਰਕੇ ਉਸ ਵਿੱਚ ਅਰਥ ਭਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ ਜਾਣਕਾਰੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰੇ ਉਚਾਰੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਲੋਂ ਜਿੱਥੇ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਜਮਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਵੀ ਭਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧਾ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵੀ ਸੰਜਮ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਘੜਮੱਸ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਔਕੜਾਂ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਐਕਟਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦੀ ਬਹੁਤਾਤ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਸੀ ਉੱਥੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੰਚਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਕਠਿਨਾਈ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਬਹੁਤੇ ਐਕਟਾਂ ਦੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਤਿੰਨ ਐਕਟਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ/ਖੇਡਣ ਦੀ ਪ੍ਰਥਾ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ। ਟੈਕਨੀਕ ਦੇ ਇਸ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਮੰਚੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਵਾਲੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਥੋੜ੍ਹੇ ਪਾਤਰਾਂ, ਘੱਟ ਐਕਟਾਂ ਅਤੇ ਛੋਟੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਵਿਆਪਕਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਥੋੜ੍ਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਬਹੁਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਰਿਵਰਤਨ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਫ਼ਲ ਮੰਚਨ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵਿਲੱਖਣ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ *ਪਿਆਸਾ ਕਾਂ* ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਆਤਮ ਸੱਚ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਨੇਮਿਚੰਦ੍ਰ ਜੈਨ : *ਰੰਗ ਦਰਸ਼ਨ*; Ronald peacock : *The art of drama*)

97. ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ : – ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਨ ਵੇਲੇ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮਿਰਦੰਗ, ਤਬਲੇ ਅਤੇ ਢੋਲ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਉਚਿਤ ਮੌਕੇ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਵਰਤੋਂ ਰਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਚਮੜੇ ਨਾਲ ਮੜ੍ਹੇ ਹੋਏ ਅਜਿਹੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ 100 ਦਰਸਾਈ ਗਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਵਿੱਚੋਂ

ਬਹੁਤੇ ਅੱਜਕਲ ਉਪਲੱਬਧ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਇਹ ਸਾਜ਼ ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁਝ ਇੱਕ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਨੂਟ, ਘਟਮ, ਝੱਲਰੀ, ਗਨ, ਘੁਮਟ, ਜੁਮਕਾ ਆਦਿ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸਾਜ਼ ਹਨ। ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣਾ ਸਾਜ਼ ਘੜੇ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਨਗਾਰਾ, ਢੋਲਕ, ਤਬਲਾ, ਡਮਰੂ, ਡੱਗਾ ਆਦਿ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦੌਰਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਜ਼ ਵਜਾਉਣ ਵਾਲਾ, ਸੰਗੀਤ, ਰਾਗ ਅਤੇ ਤਾਲ ਦੇ ਸੂਖ਼ਮ ਗਿਆਨ ਦਾ ਗਿਆਤਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਅਢੁੱਕਵੀਂ ਅਤੇ ਬੇਲੋੜੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖੰਡਤ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਨ ਦਾ ਬਕਾਇਦਾ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆ, ਸੰਗੀਤ ਵਿਦਿਆ ਦਾ ਮਾਹਿਰ ਵਿਅਕਤੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕਰਨ ਮਗਰੋਂ ਵਰਤ ਰੱਖਣ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਲਈ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਮੂਡ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵ ਵਿਕੋਲਿਤਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਭਾਵੇਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਸੂਖ਼ਮ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜਾਣੂੰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦੌਰਾਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵਿਲੱਖਣ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸਿਰਜੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਬਾਰੇ ਉਸ ਨੂੰ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੋਣੀ ਲੋੜੀਂਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਢੋਲਕੀ ਦੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਤਬਲੇ ਜਾਂ ਮਿਰਦੰਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਰਿਦਮ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਉਪੇਰੇ/ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਲਈ ਬਣਾਈਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਲਈ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਰਿਕਾਰਡ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਹਰ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਲਾਈਵ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਤੀਖਣ ਕਰਨ ਲਈ ਅਤੇ ਭਾਵੁਕ ਤਣਾਓ ਨੂੰ ਸਿਖਰ 'ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸਾਜ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਕਸਾਰਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

98. ਨਾਟਕੀ ਸਿਖਰ *(Climax)* : – ਨਾਟਕੀ ਸਿਖਰ ਲਈ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸ਼ਬਦ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਸਿਖਰ ਜਾਂ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਵਿਚਾਰ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਵਾਤਾਵਰਨ, ਸਥਿਤੀਆਂ ਤੇ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਤਣਾਓ ਜਾਂ ਸੰਕਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਦਮਾਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਚਲਦਿਆਂ ਜਦੋਂ ਇੱਕ ਬਿੰਦੂ ਤੇ ਆ ਕੇ ਸਮੁੱਚਤਾ ਵਿੱਚ ਸਿਮਟ ਜਾਣ ਤਾਂ ਰਚਨਾ ਆਪਣੇ ਸਿਖਰ ਜਾਂ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਰਥਾਤ ਰਚਨਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪੜਾਅ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਬਣਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਸਮੁੱਚੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਘਟਨਾਵਾਂ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕੇਂਦਰ ਬਿੰਦੂ 'ਤੇ ਇਕੱਠੀਆਂ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿਖਰ/ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਨੂੰ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਹੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਉਭਰ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਸਿਖਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਿਭਿੰਨ ਜੁਗਤਾਂ/ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਸਿਖਰ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਲਗਾਤਾਰ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਮਨੋਵ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਨਾਟਕੀ ਸਿਖਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਦੇਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਮੁੱਚਾ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਸੰਗ ਇੱਕ ਸਿੱਟੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋਣ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਿਖ਼ਰ, ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰੁਚੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੁਹਜ ਉੱਤੇ ਵਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਨੋਰਥ ਦੇ ਤਹਿਤ ਸਿਖਰ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਕਰਦਾ ਹੈ ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਬਨਾਵਟੀ ਅੰਸ਼ ਭਾਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸੁਭਾਵਕਤਾ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਆ ਕੇ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਭਾਵ ਦੇ ਪੱਧਰ ਤੱਕ ਸਿਮਟ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿਵੇਕਸ਼ੀਲ ਹੋਣ ਦੀ ਬਜਾਏ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਔਰਤ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਸਿਖਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸਿਖਰ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਿਆਂ ਸਾਰ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਇਸਦੇ ਸਿਖਰ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪੂਰਵ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਕਿਸਮ ਦਾ ਸਿਖਰ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਨੋਰਥ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਸਿਖਰ ਸਿਰਜੰਨ ਦੀ ਰੁਚੀ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਰੂ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਖਲਨਾਇਕ ਦਾ ਅੰਤ ਅਤੇ ਹੱਕ ਸੱਚ ਲਈ ਕੁਰਬਾਨੀ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਆਮ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਹੁੰਦੇ ਹਨ; ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਗੀਤ ਜਾਂ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਕਈ ਵਾਰ ਨਾਅਰੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵੀ ਅਖਤਿਆਰ ਕਰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਨਾਟਕ *ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ* ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਉੱਤੇ ਨਾਅਰੇ ਲੱਗ ਰਹੇ ਹਨ। ਸੰਕਟ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਤਹਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਏਕੇ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਰਾਹੀਂ ਬੁਰਾਈ ਦਾ ਖ਼ਾਤਮਾ ਕਰਨ ਦੀ ਰੁਚੀ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਮੂਲ ਪਛਾਣ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਚੰਗਿਆਈ ਤੇ ਬੁਰਾਈ ਵਿੱਚੋਂ ਇੱਕ ਧਿਰ ਦੀ ਜਿੱਤ ਤੇ ਦੂਜੀ ਦੀ ਹਾਰ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤੀ ਵਿਧੀ ਹੈ। ਪਰੰਪਰਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਇਸ ਰੁਝਾਨ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਅਜਿਹੇ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕੀਤੀ ਜਿਹੜੇ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵਿਪਰੀਤ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸਨ। *ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ* ਉਸਦਾ ਅਜਿਹਾ ਹੀ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਸਿਰਜਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : *ਤੇਰਾ ਘਰ ਸੋ ਮੇਰਾ ਘਰ*; ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ* (ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ)

99. ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ *(Action)* : - ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਵਾਂਗ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਵੀ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਾਰਜ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਧੁਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਛੇ ਤੱਤ ਸਵੀਕਾਰ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਪਲਾਟ, ਪਾਤਰ, ਵਿਚਾਰ, ਭਾਸ਼ਾ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪਲਾਟ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਦੋ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਸਦਾ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਕਥਾਨਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਿਖਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਅਤੇ ਫ਼ੇਰ ਨਿਰਣਾਇਕ ਸਥਿਤੀ ਤੱਕ ਅਪੜਨ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਤਹਿਤ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਪਲਾਟ ਦੀ ਵਿਕਾਸ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੇ ਇਸ ਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਦਾ ਮੋਹਰੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਹੋਣ ਸਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦਾ ਧਿਆਨ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਪ੍ਰਤੀ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ, ਪਾਤਰ ਵਰਗ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਕਾਰਜ ਦੀ ਅਰੰਭਕ ਸਥਿਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚੋਂ ਗੁਜ਼ਰਦਾ ਹੋਇਆ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਅਤੇ ਤਨਾਓ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਸਿਖਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚਣ ਨਾਲ ਤਨਾਓ ਦੀ ਅਵਸਥਾ

ਆਪਣੀ ਚਰਮ ਸੀਮਾ ਉੱਤੇ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਨਿਰਣੇ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਅੰਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਆਪਣੇ ਉਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਨੂੰ ਹਾਸਿਲ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੀ ਵਾਰ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਖੁੱਲ੍ਹਾ ਛੱਡ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਮਨੋਰਥ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਨੂੰ ਹਾਸਿਲ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਵੇਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਸੂਚਕ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪੁਚਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਏਕਤਾ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਲੋੜ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮੁਤਾਬਕ ਢਾਲਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਅਜਿਹਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਹਰੇਕ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਪਾਲਣਾ ਕੀਤੀ ਗਈ।
(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*)

100. ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ *(Dramatic devices)* : - ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਸਤ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦੇ ਤਰੀਕੇ। ਨਾਟਕ ਸਿਰਫ਼ ਲਿਖਤ ਦੀ ਕਲਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਮੰਚਨ ਕਲਾ ਵੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਗੱਲ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਕੰਮ ਕਰ ਰਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਥੀਮ ਨੂੰ ਵੱਡਅਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਵਚਨ ਨੂੰ ਬਹੁਨਾਦੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਿੱਦਤ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ, ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਲਈ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚੁੱਪ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਨੂੰ ਡੀਕੋਡ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਗੀਤ, ਸਮੂਹਗਾਇਨ, ਸੂਤਰਧਾਰ, ਮਨਬਚਨੀ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਅਤੇ ਪਿੱਛਲ ਝਾਤ ਆਦਿ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਪਰਿਪੇਖ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਔਰਤ ਦੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਹੋਣੀ ਬਾਰੇ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਨਾਟਕ "ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ" ਵਿੱਚ ਸਮੂਹਗਾਨ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਹਿਮ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ *"ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ..... ਨਜ਼ਰਾਂ ਦੇ ਜਿੰਨੇ ਵੀ ਸ਼ੀਸ਼ੇ ਉਨੇ ਰੰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਰੰਗੀ ਹਾਂ"*। ਇਸ ਸਮੂਹ ਗਾਇਨ ਦਾ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੁਨਰ ਦੁਹਰਾਓ ਭਾਰਤੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਵੇਦਨਾ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ। ਸਵਰਾਜਬੀਰ, *ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮਕ ਪਾਸਾਰ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚੋਂ ਲਈ ਇਸ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਰਵਾਇਤੀ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ

ਨਾ ਵਰਤ ਕੇ ਇਸ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਵੇਕਸ਼ੀਲ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੀ ਰਵਾਇਤੀ ਜੁਗਤ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ :

ਦੱਸੇ ਕੌਣ ਕਹਾਣੀ ਮਿੱਤਰਾ
ਦੱਸੇ ਕੌਣ ਕਹਾਣੀ
ਬਾਤ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਲੋਕਾਂ ਦੀ
ਤੇ ਵੇਦ ਪੁਰਾਣ ਸ਼ਲੋਕਾਂ ਦੀ
ਕੋਈ ਕਿਵੇਂ ਠੀਕ ਪਹਿਚਾਣ ਕਰੇ

ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਮੂਲ ਚੂਲ ਹੀ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸਿਖਰ ਨੂੰ ਛੂੰਹਦਾ ਹੈ। ਜਿੰਨੀਆਂ ਰਚਨਾਤਮਕ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੁਚੱਜਤਾ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਨਾ ਹੀ ਉਹ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਪ੍ਰਵਾਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਦਵੰਦ ਨੂੰ ਮਨਬਚਨੀ ਦੀ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਪੂਰਨ ਅਤੇ ਲੂਣੀ ਦੇ ਹਮ ਉਮਰ ਹੋਣ ਦੇ ਭੈਅ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਸੇ ਸਲਵਾਨ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਛਿਪੀ ਘ੍ਰਿਣਾ ਨੂੰ ਔਲਖ, ਸਲਵਾਨ ਦੀਆਂ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ :

"ਐਸੇ ਅੰਨੇ ਤੇ ਡੂੰਘੇ ਖੂਹ ਵਿੱਚ ਸਿਟਿਐ ਮੇਰਾ ਪੁੱਤ ਕਿ ਕੋਈ ਬਲੀ ਪੀਰ ਫ਼ਕੀਰ ਵੀ ਕਢਣਾ ਚਾਹੇ ਤਾਂ ਵੀ ਨਾ ਨਿਕਲੇ"। ਮਨਬਚਨੀ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਜੁਗਤ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਹਾਸਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉੱਚੀ ਆਵਾਜ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਬੁਲਵਾਉਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਮਨਬਚਨੀ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮਾਨਸਿਕ ਅਟਪਟੇਪਣ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ ਇੱਕਲਿਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਨੋਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਜੁਗਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਇਸ ਪਾਤਰ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਣ ਵੇਲੇ ਨਿਰਮਾਤਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਕੰਮ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਲਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਚਿਰਕਾਲ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਆਇਆ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਜਿਹੜੇ ਹਿੱਸੇ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੂਤਰਧਾਰ ਉਸਦਾ ਬਿਆਨ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਗਤ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਮੰਤਵਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿੱਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਤੋਂ ਦੂਹਰਾ ਤੀਹਰਾ

ਕੰਮ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਚੱਲ ਰਹੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮੱਸਿਆ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੀ ਦਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵੀ ਨਿਭਾ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੁਮੈਂਟਰੀ ਦੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੇ ਅਭਾਵ ਕਾਰਨ ਨੁਕੜ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰਚੈਤਾ ਹਮੇਸ਼ਾ ਅਜਿਹੀਆਂ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਸਕੇ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਿੱਧਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਬੁਰਾਈਆਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਮੈਂਟਰੀ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅਰਥ ਟੀਕਾ, ਟਿੱਪਣੀ, ਪੜਚੋਲ, ਅੱਖੀਂ ਡਿੱਠਾ ਹਾਲ ਆਦਿ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਕਿਸੇ ਖੇਡੇ ਜਾ ਰਹੇ ਮੈਚ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਕੁਮੈਂਟਰੀ ਦੁਆਰਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਮੰਚ ਦਾ ਬਿਉਰਾ ਬਕਾਇਦਾ ਪੜਚੋਲ ਅਤੇ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪੁਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ, ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਮੁਖਾਤਬ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ***ਬੁੱਤ ਜਾਗ ਪਿਆ*** ਵਿੱਚ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਲੰਮੀ ਕੁਮੈਂਟਰੀ ਰਾਹੀਂ ਅਤੀਤ ਦੀ ਘਟਨਾ ਸੁਣਾ ਕੇ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾ ਰਹੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੈ :

> *ਇਹ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਸੱਚੀ ਘਟਨਾ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ।23 ਮਾਰਚ 1993, ਮੈਂ ਖਟਕੜ ਕਲਾਂ ਸ਼ਹੀਦ ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਨੂੰ ਸ਼ਰਧਾਂਜਲੀ ਦੇਣ ਪੁੱਜਾ, ਖਟਕੜ ਕਲਾਂ ਜਲੰਧਰ ਤੋਂ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਮੁੱਖ ਸੜਕ 'ਤੇ ਬੰਗਾ ਅਤੇ ਨਵਾਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਹੈ। ਉੱਥੇ ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਦਾ ਇੱਕ ਆਦਮਕਦ ਬੁੱਤ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਵਾਲੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿੱਚ ਹਰ ਸਾਲ ਵੱਡਾ ਸ਼ਹੀਦੀ ਮੇਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਉੱਥੇ ਪੁੱਜਿਆ ਤਾਂ ਦੇਖਿਆ ਬੁੱਤ ਵਾਲੀ ਥਾਂ ਪੁਲੀਸ ਨੇ ਘੇਰੀ ਹੋਈ ਹੈ। ਪਤਾ ਲੱਗਿਆ ਕਿ ਦਿੱਲੀ ਤੇ ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਤੋਂ ਵੱਡੇ ਲੀਡਰ ਆ ਰਹੇ ਹਨ। ਬੁੱਤ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿੱਚ ਸਰਕਾਰੀ ਜਲਸੇ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੈ। ਜਲਸੇ 'ਚ ਲੋਕ ਇੱਕਠੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਲੀਡਰ ਹਾਲੇ ਪੁੱਜੇ ਨਹੀਂ। ਇੱਕ ਗਾਇਕ ਗੀਤ ਗਾ ਰਿਹਾ ਹੈ 'ਬੇਰੀਆਂ ਦੇ ਬੇਰ ਖਾਣੀਏ ਸਾਨੂੰ ਗਿਟਕਾਂ ਗਿਣਨ ਤੇ ਰੱਖ ਲੈ।'*

ਸਰਕਾਰੀ ਜਲਸਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੀਤ ਨਹੀਂ ਗਾਇਆ ਜਾ ਰਿਹਾ *"ਮੇਰਾ ਰੰਗ ਦੇ ਬਸੰਤੀ ਚੋਲਾ ਜਾਂ ਸਰਫ਼ਰੋਸ਼ੀ ਕੀ ਤਮੰਨਾ ਅਬ ਹਮਾਰੇ ਦਿਲ ਮੇ ਹੈ ।"*

ਇਉਂ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਪੜਚੋਲਵੀਂ ਨਜ਼ਰ ਰਾਹੀਂ ਬਿਆਨਣ ਦੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਚੇਤਨ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੁਣਾਏ ਜਾ ਰਹੇ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਹੀ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ***ਬਾਬਾ ਬੋਲਦਾ ਹੈ*** ਤੇ ***ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਪੁਆੜੇ*** ਦੀ ਜੜ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇਸ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ।

ਰੋਸ਼ਨੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਜੁਗਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਮੰਚ ਉਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਠੀਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਭਾਰਨ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਅਰਥ ਭਰਪੂਰ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ "ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ" ਵਿੱਚ ਵਰਤਮਾਨ ਤੋਂ ਅਤੀਤ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਤੈਅ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਯੂਨਾਨੀ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀਆਂ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਹੀਂ ਬਣਾਇਆ ਸਗੋਂ ਨਵੀਆਂ ਰਚਨਾਤਮਕ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਵੀ ਵਿਲੱਖਣ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਸਬੂਤ ਦਿੱਤਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ : *ਸਲਵਾਨ*; ਸਵਰਾਜਬੀਰ : *ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ*; ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ : *ਬੁੱਤ ਜਾਗ ਪਿਆ*)

101. ਨਾਟਕੀ ਤਕਨੀਕ *(Dramatic technique)* : – ਤਕਨੀਕ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧੀ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਕੋਈ ਵੀ ਰਚਨਈ ਪਾਠ ਆਪਣੀ ਅੰਤਰਿਕ ਵਸਤ ਤੇ ਉਸ ਵਿਚਲੇ ਅਰਥ ਤੱਤ ਨੂੰ ਸਹਿਜ ਤੇ ਸੁਹਜ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸੁਣਨ/ਪੜ੍ਹਨ ਵਾਲੇ ਨੂੰ ਹਲਕਾ ਫੁਲਕਾ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਗਿਆਨ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਰਸ਼ਾਰ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਚਨਈ ਪਾਠ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸੰਰਚਨਾਤਮਕ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਇਕਾਈ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਤਕਨੀਕ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਦੂਜਾ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਕਾਰਜ ਉਸ ਰਚਨਈ ਪਾਠ ਵਿਚਲੇ ਸਾਰ/ਭਾਵ ਜਾਂ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਤੀਬਰਤਾ ਨਾਲ ਸੰਚਾਰਤ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰਚਨਈ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਤਕਨੀਕ ਹੀ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧੀ ਜਾਂ ਜੁਗਤ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚਲੀ ਵਸਤ ਤੇ ਅਰਥ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਤਕਨੀਕ ਹੈ। ਪਰੰਤੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸਜੀਵ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਸਿਰਜਣ/ਢਾਲਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਲੇਖਕ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਜੇ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਨਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਪਿਛਲੀ ਸਦੀ

ਵਿੱਚ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੰਚੀ ਤਜਰਬੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਕੀਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਅਧੀਨ ਇਬਸਨ ਦਾ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਥੀਏਟਰ, ਬਰੈਖਤ ਦਾ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ, ਤੇ ਐਬਸਰਡ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਤੇ ਖੇਡੇ ਗਏ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਆਤਮਜੀਤ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ, ਦੇਵਿੰਦਰ ਦਮਨ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਆਦਿ ਅਨੇਕਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਮ ਸ਼ੁਮਾਰ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਵਿਸਤਾਰਨ ਦੇ ਅਹਿਮ ਯਤਨ ਕੀਤੇ ਹਨ।

ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ***ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ*** ਰਵਾਇਤੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਇਹ ਨਾਟਕ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਨਵੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਸਿਰਜਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਰਤਮਾਨ ਤੋਂ ਅਤੀਤ ਵੱਲ ਨੂੰ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ ਯਾਨਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਥਾਨਕ ਉਲਟ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਹ ਸਾਲ ਦੀਆਂ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਤਿੰਨ ਨਾਰੀ ਪਾਤਰ ਮੀਨਾ, ਪਾਲ ਤੇ ਗੀਤਾ ਦੀ ਉਮਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਖਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਘੱਟ ਕੇ ਪੰਦਰਾਂ ਸਾਲ ਦੀ ਰਹਿ ਗਈ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਜਿਵੇਂ ਨਾਟਕ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੈ, ਕਥਾਨਕ ਪਿਛਾਂਹ ਵੱਲ ਨੂੰ ਤੁਰਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਮਰ ਲਗਾਤਾਰ ਘਟਦੀ ਘਟਦੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬਚਪਨ ਨੂੰ ਜਾ ਛੂੰਹਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਕਾਰਨ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕਾਰਨਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਾਨਦੇਹੀ ਬੜੇ ਕਲਾਤਮਕ ਅੰਦਾਜ਼ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਉਲਾਰ ਵਿਹਾਰ ਦਾ ਕਾਰਨ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ***ਪਿਆਸਾ ਕਾਂ*** ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਵੀ ਇਹਦੀ ਤਕਨੀਕ ਵਿੱਚੋਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਖਾਲੀ ਬੈਂਚਾਂ ਅਤੇ ਸਟੂਲਾਂ ਨਾਲ ਇਉਂ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਬੈਂਚਾਂ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰ ਬੈਠੇ ਹੋਣ। ਆਤਮਾ ਰਾਮ ਦੀ ਅਤੀਤ ਦੀ ਗਾਥਾ ਨੂੰ ਸਾਈਕਲੋਰਾਮਾ ਉੱਤੇ ਪਰਛਾਵਿਆਂ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਲਾਸ ਰੂਮ ਦੀ ਖਸਤਾ ਹਾਲਤ, ਬਲੈਕਬੋਰਡ ਉੱਤੇ ਕੁੱਤੇ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਥੱਲੇ ਲਿਖਿਆ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ ਦਾ ਨਾਂ ਅਤੇ ਬੋਰਡ ਦੇ ਇੱਕ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਰਾਮ ਗਿਆ, ਸੀਤਾ ਗਈ, ਗੀਤਾ ਗਈ ਤੇ ਮੋਹਨ ਗਿਆ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਇਸ ਤਕਨੀਕ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮਕ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਡੀਕੋਡ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਾਮਯਾਬ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਦੇ ਅਡੰਬਰੀ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਤਕਨੀਕ ਉਹਦੀ ਹੁਨਰੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੀ ਸਾਖੀ ਭਰਦੀ ਹੈ :

ਪ੍ਰੈਸ ਦੀ ਰਿਦਮ ਨਾਲ ਬੋਲਦਿਆਂ) ਬੱਤੀ ਪਰਸੈਂਟ ਫ਼ੇਲ ਐ——
ਚੌਂਤੀ ਪਰਸੈਂਟ ਪਾਸ ਐ—— ਬੱਤੀ—— ਚੌਂਤੀ-ਫ਼ੇਲ੍ਹ ਐ——

ਪਾਸ ਐ—— ਬੱਤੀ ਚੌਤੀ ਫ਼ੇਲ੍ਹ ਐ—— ਪਾਸ ਐ— ਬੱਤੀ——
ਚੌਤੀ ਫ਼ੇਲ੍ਹ ਐ— ਪਾਸ ਐ (ਪੰਨਾ 67)

ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਰਿਪੇਖ ਵਰਤਮਾਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਤਕਨੀਕ ਬਣ ਕੇ ਉਭਰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਇੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੂਜਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰੇ ਧਰਾਤਲ 'ਤੇ ਖੜ੍ਹੋਤਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਭਾਸ਼ਾ ਆਪਣੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਲਗਣ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲ ਕੇ ਬਹੁਪਰਤੀ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਭਾਸ਼ਾ ਯਕੀਨਨ ਤੌਰ ਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਰਚਨਈ ਤਕਨੀਕ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਮਨਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿੱਤਾ। ਰਾਮ, ਗੀਤਾ, ਸਵਿਤਰੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਕਿਰਦਾਰ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਹਾਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ; ਸਾਈਕਲੋਰਾਮਾ ਉੱਤੇ ਉਭਰਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਵਰਤਮਾਨ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਤਨਾਓ ਨੂੰ ਅਤੀਤ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਉਭਾਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਤਕਨੀਕ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੀ ਕਮਜ਼ੋਰੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਥਾ ਦੇ ਉਭਾਰ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਨਵੀਆਂ ਉਮੀਦਾਂ ਜਗਾਈਆਂ ਹਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੇ ਅਭਾਵ ਨੂੰ ਮੂਲੋਂ ਨਕਾਰਦਿਆਂ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਨੇਕਤਾ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਅੱਜ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਹਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਕਹਿਣਾ "ਲਓ ਬਈ ਹੁਣ ਆਪਾਂ ਹਸਪਤਾਲ ਪਹੁੰਚ ਗਏ ਹਾਂ" ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਮੰਨ ਲੈਣਾ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਅਹਿਮ ਪੱਖ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਅਜਿਹੀ ਤਕਨੀਕ ਭਾਵੇਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਦੇਣ ਸੀ ਪਰ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਹਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਇੱਕੋ ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਕਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦਾ *ਤੁਹਾਨੂੰ ਕਿਹੜਾ ਰੰਗ ਪਸੰਦ ਹੈ* ਨਾਟਕ ਵੀ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਇੱਕ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅਵਚੇਤਨ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਉਹਦੇ ਆਪਣੇ ਆਪੇ ਅੱਗੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਥਾਨਕ ਇੱਕ ਬਿੰਦੂ ਉੱਤੇ ਰੁਕਿਆ ਪਿਆ ਹੈ। ਕੋਈ ਘਟਨਾ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦੀ ਸਗੋਂ ਡੀ.ਕੇ. ਦੇ ਅਵਚੇਤਨ ਨਾਲ ਹੋ ਰਹੇ ਸੰਵਾਦ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ

ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਦਾ ਕੰਮ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਜਾਂ ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਉੱਥੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਉਹਦੇ ਆਪਣੇ ਆਪੇ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਬੇਪਰਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਉਹਦੀ ਹੁਨਰੀ ਤਕਨੀਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ 'ਚੋਂ ਉਭਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਹਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਕਲਾਮਈ ਤਕਨੀਕਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸਦਕਾ ਉਹ ਭਾਵ ਦੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨੂੰ ਸਿਖ਼ਰ ਤੇ ਪੁਚਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।

ਨਾਟਕੀ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਵੀ ਅਣਗੌਲਿਆਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਨਾਟਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ ਨਾਲੋਂ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਨ ਉੱਤੇ ਵਧੇਰੇ ਬਲ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਮੁਹਾਰਤ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਸਿਸਟਮ ਦੀਆਂ ਦੋਖੀ ਅਲਾਮਤਾਂ ਅਤੇ ਕਰੂਰ ਵਰਤਾਰਿਆਂ ਨੂੰ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆੜੇ ਹੱਥੀ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ, ਸੂਚਨਾ ਦਾ ਸੰਚਾਰ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣਕਾਰੀ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਪ੍ਰਚਲਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਿੱਧਾ ਰਾਬਤਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਨ ਉੱਤੇ ਬਹੁਤਾ ਜ਼ੋਰ ਲਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਲੋਂ ਭਰਪੂਰ ਤਾੜੀਆਂ ਦਾ ਹੁੰਗਾਰਾ ਮਿਲੇ ਪਰ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਜਾ ਰਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਗੱਲ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਰਹੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੰਜਮੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਗੱਲ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤੇ ਇਉਂ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਨੀ ਲਿਖਤ ਬਣਨ ਤੋਂ ਬਚਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਸਤਈ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਉਘੜ ਦੁੱਘੜੇ ਤੇ ਬੇਤਰਤੀਬੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਸੰਵਾਦ ਰਚਨਈ ਪਾਠ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ ਫ਼ੈਲ ਕੇ ਰਚਨਾ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਅਰਥਾਂ ਤੱਕ ਜਾ ਅੱਪੜਦੇ ਹਨ।

ਸੂਚਨਾ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੇ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰਦਿਆਂ ਟੈਲੀਵਿਜ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਵੀ ਮਨਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਮਾਧਿਅਮ ਨੇ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਸ਼ਾ ਸਮਝਣ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਥੀਮ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਜਟਿਲ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਗੁੰਝਲਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਹੈ। ਇਸ ਜਟਿਲਤਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰਨ ਅਤੇ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਤਕਨੀਕ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਮੁਕਾਮ 'ਤੇ ਪੁਚਾਉਣਗੇ। ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਤੱਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਲਈ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਧੀ ਤਕਨੀਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਥਾਨਕ, ਪਾਤਰ ਚਿਤਰਣ, ਸੰਵਾਦ, ਭਾਸ਼ਾ, ਅਭਿਨੈ

ਹਰੇਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ, ਰੰਗ, ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ, ਮਨਬਚਨੀਆਂ, ਕੋਰਸ, ਪ੍ਰਤੀਕ ਸਾਰੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਇਸ ਵਿਧਾ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਜੈਸਚਰ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਖਾਮੋਸ਼ੀ, ਸਰੀਰਕ ਹਿਲਜੁਲ, ਬੈਠਣਾ, ਖੜੋਣਾ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਤੱਕਣੀ, ਦਿਖ, ਪਹਿਰਾਵਾ, ਰੂਪ ਸੱਜਾ, ਮੰਚ ਸਜਾ, ਮੰਚ ਜੜਤ ਸਭ ਕੁਝ ਟੈਕਨੀਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੇ ਪਹਿਲੂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ, ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ, ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੇ ਖੱਪਿਆਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਨ, ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ, ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵਿਲੱਖਣ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ*; ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : *ਪਿਆਸਾ ਕਾਂ*)

102. **ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼** : – ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਢਾਂਚਾ ਉਸਾਰਨ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੁਮੱਚੀ ਬਣਤਰ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਪ ਪਾਠ/Subtext ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮਹਤੱਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਅਦਾਵਾਂ, ਹਰਕਤਾਂ, ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਤੇ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਟੇਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਹਿਮੀਅਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਗਤੀਵਿਧੀ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤਤਾ ਤੇ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਟੇਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਨਾਵਲ ਵਾਂਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਲੋਂ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਲੱਗਿਆਂ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਬਰੈਕਟਾਂ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤੇ ਗਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਇੱਕ ਰਾਮਾਇਣ ਹੋਰ* ਵਿੱਚ ਨਿਮਨਲਿਖਤ

ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਲੱਛੇ ਦੀ ਉਤੇਜਿਤ ਮਾਨਸਿਕ ਦਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬਿਆਨਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਗਤੀ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਲੱਛਾ (ਹੱਤਕ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਮੰਜੇ ਤੋਂ ਬੁੜ੍ਹਕਦਾ ਹੋਇਆ)
ਦਾੜ੍ਹੀ ਪੁੱਟਣ ਆਲੇ ਦੀ ——— ਕੋਈ ਹੱਥ ਤਾਂ ਲਾ ਕੇ ਦੇਖੇ ਦਾੜ੍ਹੀ ਨੂੰ ?

ਲੱਛੇ ਦੇ ਗੁੱਸੇ ਅਤੇ ਰੋਹ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਟੇਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਮਨਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਹੱਤਕ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਨ ਦੇ ਭਾਵ ਉਹਦੇ ਚਿਹਰੇ ਰਾਹੀਂ ਵਿਅਕਤ ਹੋਣੇ ਹਨ ਅਤੇ ਮੰਜੇ ਤੋਂ ਬੁੜ੍ਹਕਣ ਵਿੱਚ ਉਹਦਾ ਅੰਤਾਂ ਦਾ ਗੁੱਸਾ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਜੇ ਕੋਈ ਨਾਟ ਆਲੋਚਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੀਖਿਆ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਵੱਲ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦੇਂਦਾ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਅਰਥਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕੀ ਸੰਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਟੇਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸਟੇਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਲਈ ਸੰਵਾਦ ਬਾਹਰੇ ਪਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰੀ ਬਰੈਕਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੌਰਾਨ ਇਹ ਸਟੇਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਡੀਕੋਡ ਕਰਕੇ ਵਿਆਪਕ ਸੰਦਰਭ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ :

ਦਾਨੀ ਚਲੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਸੀਤੋ ਨੂੰ ਖਿਆਲਾਂ ਦੇ ਭੰਵਰ ਵਿੱਚ ਸੁੱਟ ਗਈ ਹੈ। ਉਹ ਸਾਗ ਘੋਟਦੀ ਘੋਟਦੀ ਕਦੇ ਹਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਦੇ ਘੋਟਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਕਦੇ ਉਂਗਲ ਨਾਲ ਸਾਗ ਦਾ ਭੋਰਾ ਲਾ ਕੇ ਵੇਖਦੀ ਹੈ ਕਿ ਚੱਜ ਨਾਲ ਘੋਟਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਨਹੀਂ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਸਾਗ ਤਾਂ ਘੋਟਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਉਹ ਅਚੇਤ ਹੀ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ———

(ਇੱਕ ਰਮਾਇਣ ਹੋਰ, ਪੰਨਾ 108)

ਸੀਤੋ ਦੀ ਉਖੜੀ ਪੁਖੜੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਉਘਾੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਮਾਨਸਿਕ ਅਟਪਟੇਪਣ ਦਾ ਅਜਿਹੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਬਿਆਨ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਘੱਟ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ ਨਾਟਕੀ ਸਿਰਜਣਾ ਦਾ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦੂਜੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸਟੇਜ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਨੂੰ Intra dialouge ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੋਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ

ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਨਵੇਂ ਪਹਿਲੂਆਂ ਬਾਰੇ ਸੰਕੇਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ : *ਇੱਕ ਰਮਾਇਣ ਹੋਰ*; ਜਸਵਿੰਦਰ ਸੈਣੀ : *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ*)

103. ਨਾਟ ਭਾਸ਼ਾ : - ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੇਵਲ ਲਿਖਤੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਨਹੀ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ, ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦਾ ਕਾਰਜ, ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ, ਮੰਚ ਜੜਤ, ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ,ਪਿਠ ਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ, ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਢੰਗ, ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਮੂਵਮੈਂਟ, ਗੱਲ ਕੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਹਰ ਗਤੀਵਿਧੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਛੁਪੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਮੰਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੱਕ ਦਾ ਸਫ਼ਰ ਤੈਅ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ਬਦਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਕਹਿ ਕੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਵਿਆਪਕ ਸੰਕਲਪ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਮੰਚ ਤੋਂ ਦਿਸਦੀ ਅਤੇ ਸੁਣੀਂਦੀ ਹਰ ਗਤੀਵਿਧੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬੜੀ ਅਲਪ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਬਹੁਤਾ ਜ਼ੋਰ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕਲਾ ਉੱਤੇ ਲਾਇਆ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਦੂਜੀਆਂ ਜ਼ਬਾਨਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸਸ਼ਕਤ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੀ ਰੁਚੀ ਹੀ ਪ੍ਰਧਾਨ ਰਹੀ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਰੁਚੀ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਸਦਾ ਸੀਮਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਘਟਨਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਅਤੇ ਸੁਣਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਹਮੇਸ਼ਾ, ਦੇਖਿਆ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰਾ ਟੁੰਬਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਮੰਚੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਾਠਕ, ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮ ਅਨੁਸਾਰ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਗ੍ਰਹਿਣ

ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਦਰਸ਼ਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮੁੱਚਤਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਤੋਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਲਈ ਕੇਵਲ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਨੀਰਸਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਜੁਗਤ ਵਿੱਚ ਯਕੀਨਨ ਮਾਹਿਰ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਇਸ ਮਹੱਤਵ ਕਰਕੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹਰੇਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਕਾਲਪਨਿਕ ਮੰਚ ਦਾ ਤਸੱਵਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਭਾਵੀ ਕੋਡਾਂ ਨੂੰ ਡੀ ਕੋਡ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਕੋਡਾਂ ਨੂੰ ਖੋਲ੍ਹਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵੇਲੇ ਸੰਵਾਦਕ ਜੁਗਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਤੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਸੰਚਾਰ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਕਾਰਗਰ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋ ਨਿਬੜਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਹਰੇਕ ਵਸਤ ਨੂੰ ਐਲਮ ਕੀਰ ਚਿੰਨ੍ਹ ਆਖਦਾ ਹੈ ਜਿਨਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਭਾਸ਼ਾਈ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਨਾ ਹੋ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਬਹੁਅਰਥਕਤਾ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਡਰਿਫ਼ਟਵੁੱਡ ਨੂੰ ਘਰ ਦੀ ਸਜਾਵਟ ਲਈ ਡਰਾਇੰਗ ਰੂਮ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਹ ਚਿੰਨ੍ਹ ਭਾਰਤੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਦੀ ਦਮਿਤ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਸੂਚਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਮਹਿਜ਼ ਘਰ ਦੇ ਡਰਾਇੰਗ ਰੂਮ ਵਿੱਚ ਪਏ ਉਸ ਸ਼ੋ ਪੀਸ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਵਧਣ ਫੁਲਣ ਤੇ ਮੌਲਣ ਦੀ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ। ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦੀ ਸਧਾਰਨ ਕਿਸਮ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਬਹੁਅਰਥੀ ਤੇ ਬਹੁਦਿਸ਼ਾਵੀ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਰਮਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪਾਠਕ ਉਵੇਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਨਹੀ ਕਰ ਸਕਦਾ ਜਿਵੇਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਕੇਤਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਲਿਖਤ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੂਝ ਕੰਮ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟ ਸਹੂਲਤਾਂ, ਨਾਟ-ਮੰਡਪ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਬੌਧਿਕ ਪੱਧਰ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਸਹੀ ਸਮਝ ਆਦਿ ਕਿੰਨੇ ਹੀ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਕੇਵਲ ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦ ਜਾਂ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੀਮਤ ਕਰਨਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਨਾਲ ਬੇਇਨਸਾਫ਼ੀ ਕਰਨਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਮੈਥਲੀ ਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : *ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ*)

104. ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ *(Theatrcial group/ dancing troupe)* : – ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬਹੁਤ ਪੁਰਾਣੀ ਹੈ। ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ***ਜਾਤਰਾ*** ਅਤੇ ***ਰਾਸਲੀਲਾ*** ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਆਪਣੀ ਨਾਟ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾਲ ਲੈ ਕੇ ਇੱਕ ਥਾਂ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਜਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਰਮਾਇਣ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਜਾਤਰਾ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਮਹਾਤਮਾ ਬੁੱਧ ਦੀਆਂ ਜੀਵਨ ਕਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਕਾਰਜ ਵਿਵਸਥਾ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਕਿ ਹਰੇਕ ਅੰਗ ਆਪੋ ਆਪਣਾ ਕੰਮ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਇਸ ਅੰਗ ਦਾ ਕਾਰਜ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਰਹਿਣ ਸਹਿਣ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਆਪਣਾ ਧਿਆਨ ਕੇਵਲ ਕੁਸ਼ਲ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵੱਲ ਲਗਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਕਮਾਉਣ ਦਾ ਕੋਈ ਵੱਖਰਾ ਵਸੀਲਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਹ ਤੁਰ ਫ਼ਿਰ ਕੇ ਹੀ ਲੋਕਾਂ ਵਲੋਂ ਮਿਲੇ ਚੰਦੇ ਦੀ ਰਕਮ 'ਤੇ ਆਪਣਾ ਨਿਰਵਾਹ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦਾ ਮੰਚ ਨਿਰਮਾਣ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਤਖ਼ਤਪੋਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਅਸਥਾਈ ਕਿਸਮ ਦੀ ਮੰਚ ਬਣਾ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ।

ਪਾਰਸੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖੀਰ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਲੱਗ ਪਈਆਂ ਸਨ। ਨਿਊ ਐਲਫ਼ਰੈਡ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀ 1884 ਵਿੱਚ ਪਹਿਲੀ ਵੇਰ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਆਈ ਤੇ ਇਸਨੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਲੁਧਿਆਣਾ,ਜਲੰਧਰ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਰਾਵਲਪਿੰਡੀ ਆਦਿ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਥੱਲੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣਨੀਆਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਗਈਆਂ ਸਨ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਕਈ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਗਈਆਂ ਸਨ। ਪਾਰਸੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸ੍ਰੋਤ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਆਗਾ ਹਸ਼ਰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦਾ ਤੇ ਖੇਡਦਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਲੱਗਭੱਗ ਹਰੇਕ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨਾਟਕ ਕਲੱਬ, ਰਾਮ ਨਾਟਕ ਕਲੱਬ, ਹਨੂਮਾਨ ਨਾਟਕ ਕਲੱਬ ਆਦਿ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਗਏ। ਸਕਾਊਟ ਕਲੱਬ ਨੇ ਲੱਗਭੱਗ ਤਿੰਨ ਸੌ ਤੋਂ ਵੱਧ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚਨ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਕਲੱਬ ਦਾ ਸੰਚਾਲਕ ਸੇਠ ਰਾਧਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਸੀ ਜਿਹੜਾ ਇੱਕ ਚੰਗਾ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੇ ਸੂਝਵਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੀ। 1915 ਵਿੱਚ ਨੌਰ੍ਹਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਨੇ ਲਾਹੌਰ ਵਿੱਚ ਸਰਸਵਤੀ ਸਟੇਜ ਸੁਸਾਇਟੀ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਅਤੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚਨ ਵੀ ਕੀਤਾ। ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਨੇ ਬੰਬਈ ਵਿਖੇ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ

ਕੀਤੀ। ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਨੇ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਘੁੰਮ ਕੇ ਹਰੇਕ ਵੱਡੇ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿੱਚ ਕਈ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਉਹ ਸਾਰਾ ਨਾਟਕ ਇੱਕੋ ਸੈਟ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਮੰਡਲੀ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡੇ ਗਏ ਮੁੱਖ ਨਾਟਕ ***ਦੀਵਾਰ, ਪਠਾਨ, ਆਹੂਤੀ, ਕਲਾਕਾਰ, ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਔਰ ਸੁਦਾਮਾ*** ਸਨ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਘਾਟ ਰਹੀ ਹੈ। ਬਹੁਤਾ ਨਾਟਕ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਖੇਡਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਇਹ ਗੱਲ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਵਾਲੀ ਹੈ ਕਿ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਵੀ ਆਪ ਹੀ ਕੀਤੀ ਤੇ ਬਹੁਤਿਆਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵੀ ਬਣਾਈਆਂ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ***ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ,*** ਆਤਮਜੀਤ ਦੀ ***ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਕਲਾ ਮੰਦਰ,*** ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਦੀ ***ਪੰਜਾਬੀ ਆਰਟ ਥੀਏਟਰ,*** ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੀ ***ਰੂਪਕ ਕਲਾ ਸੰਗਮ*** ਅਤੇ ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਦੀ ***ਮੰਚ ਰੰਗਮੰਚ*** ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਆਦਿ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਅਨੀਤਾ ਸਬਦੀਸ਼ ਦੀ ***ਸੁਚੇਤਕ ਰੰਗਮੰਚ ਮੁਹਾਲੀ,*** ਡਾ. ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ ਦੀ ***ਅਦਾਕਾਰ ਮੰਚ ਮੁਹਾਲੀ,*** ਸੰਜੀਵਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ***ਸਰਘੀ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ*** ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ ਆਦਿ ਕਈ ਹੋਰ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਉਦਮ ਵੀ ਸਲਾਹੁਤਾ ਯੋਗ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ***; ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ (ਸੰਪਾ.) : ***ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼***)

105. ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤਰ *(Dramaturgy)* : – ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਆ ਅਜਿਹਾ ਗ੍ਰੰਥ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਰਚਨਾ ਕਾਲ ਈਸਵੀ ਪੂਰਵ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦਾ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਕੁੱਲ 'ਛੱਤੀ' ਅਧਿਆਇ ਹਨ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਅਜਿਹੀ ਭਾਵ ਭਰਪੂਰ ਰਚਨਾ ਮੰਨਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ, ਗੀਤ ਤੇ ਰਸ ਦਾ ਵਚਿੱਤਰ ਸੰਜੋਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦਾ ਅਨੁਕਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਹ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਣ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਤੇ ਦੂਜੇ ਨਾਟ ਅਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਕਲਾ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅਟੁੱਟ ਸੰਬੰਧਾਂ ਦੀ ਚਰਚਾ ਇਸ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਵਿਆਪਕ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਸੁਹਿਰਦ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨ 'ਤੇ ਗਹਿਰਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਰਸ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦਾ ਸ਼੍ਰੇਸ਼ਟ ਸਾਧਨ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਸ ਦੀ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਲਈ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਚਰਚਾ

ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਅਜਿਹੀ ਰਚਨਾ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਹਾਨ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ ਰਾਹੀਂ ਉੱਚਾ ਸੁੱਚਾ ਆਚਰਨ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖਾਂ-ਸੁੱਖਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਅਤੇ ਗੀਤ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਉੱਤੇ ਵੀ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਇਸ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਸਾਰੇ ਰਸਾਂ ਅਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਸਾਤਵਿਕ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਦਕਾ ਹੀ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਬਹੁਪੱਖੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸੂਖ਼ਮ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਅਧਿਆਇ (ਅੱਠ, ਨੌਂ, ਦੱਸ, ਪੰਦਰਾਂ, ਤੇਈ, ਅਤੇ ਚੌਵੀ ਵਿੱਚ ਸੰਕਲਿਤ ਹੈ) ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਵਾਲੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਭਾਵ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ (ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ), ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਰਾਹੀਂ ਸੰਚਾਰ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ (ਵਾਚਕ ਅਭਿਨੈ) ਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ (ਗੁੱਸਾ, ਪਿਆਰ, ਨਫ਼ਰਤ) ਆਦਿ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ (ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ) ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਗਹਿਨ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਭਾਵ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਵਿੱਚ ਸੁਖਾਤਮਕ ਤੇ ਦੁਖਾਤਮਕ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਭਾਵ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। (ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਪੰਨਾ 82)

ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਿਸਮਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਇਹ ਭਾਵ ਰਸ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਰਸ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਕਰਾਉਣਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਰਸ ਅਵਸਥਾ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਅਨੰਦ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੈ ਸਗੋਂ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗਿਆਨ, ਕਲਾ, ਦਰਸ਼ਨ ਅਤੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਕਥਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਸੋਝੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਅਜਿਹੀ ਸੂਖ਼ਮ ਤੇ ਮਹਾਨ ਕਲਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਸਿਰਜੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਸੰਸਾਰ ਨਾਲ ਜੋੜਨ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਰੀਰ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਪੰਜ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦਰਸਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ, ਨਾਟ-ਮੰਡਪ, ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵਿਭਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ, ਅਭਿਨੈ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਿਸਮਾਂ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਹੱਤਵ, ਰਸ ਤੇ ਭਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ

ਵਿਆਖਿਆ, ਮੰਚ ਪੂਜਾ, ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟ-ਅਵਤਾਰਾਂ ਬਾਰੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅਧਿਆਵਾਂ ਵਿੱਚ ਸੂਖ਼ਮ ਤੇ ਭਾਵਪੂਰਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਦਰਸ਼ਕ ਬਿਨਾਂ ਵੀ ਅਧੂਰੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਬੁੱਧੀਮਾਨ ਤੇ ਸੂਝਵਾਨ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਵੀ ਯਕੀਨੀ ਬਣਾਇਆ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲਤਾ, ਨਾਟ ਕਰਮ ਬਾਰੇ ਉਸਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸਮਝ, ਭਾਸ਼ਾ, ਸਭਿਆਚਾਰ, ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਗਿਆਨ, ਦਰਸ਼ਨ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਸਫਲਤਾ ਦੀ ਕਸਵਟੀ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਮਝਦਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਮੰਚ 'ਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਹੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਇੱਕਸੁਰ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੋਵੇ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਬਾਰੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸੂਝ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟ ਕਰਮ ਦੀ ਯੋਜਨਾ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਅਨੇਕਾਂ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰਾਂ, ਸ਼ਿਲਪਾਂ ਅਤੇ ਕਲਾਵਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਰਚਨਾ ਦੱਸਿਆ ਹੈ ਤੇ ਜੋ ਕੁਝ ਇਸ ਗ੍ਰੰਥ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਨਹੀਂ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਲੋਕ ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਉਚਤਮ ਸਥਾਨ ਦੇਂਦਿਆਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਮੁਫ਼ਤ ਦਿਖਾਉਣ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਦਾਨ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਸੁਣਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦੇ ਸਮਤੁਲ ਰੁਤਬਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। (ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਪੰਨਾ 461)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : *ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

106. ਨਾਟ ਰੂੜ੍ਹੀ *(Dramatic convention)* : - ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਰੂੜ੍ਹੀ ਦਾ ਭਾਵ ਉਸ ਤੱਤ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇ ਰੂਪ ਜਾਂ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਮੁੜ ਮੁੜ ਕੇ ਆਵਰਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀਆਂ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਪਾਤਰਾਂ ਸੰਬੰਧੀ, ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਘਾੜਤ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਜਾਂ ਕਾਵਿ-ਰੂਪਾਂ ਸੰਬੰਧੀ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦਾ ਰਵਾਇਤੀ ਤੱਤ ਰੂੜ੍ਹੀ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਯਾਨਿ ਸਾਹਿਤ ਅਤੇ ਸਾਹਿਤਕ ਯਾਨਰਾਂ ਦੇ ਸਵੀਕ੍ਰਿਤ ਨੇਮਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤਕ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਵਿਧਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਆਪੋ ਆਪਣੀਆਂ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ Melodrama ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਅੰਕ ਵਿੱਚ ਅਚਨਚੇਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖਲਨਾਇਕ ਦਾ ਸੁਧਰ ਜਾਣਾ, ਇਹ ਇੱਕ ਆਮ ਰੂੜ੍ਹੀ ਸੀ ਜਿਸ ਦੀ ਅਕਸਰ ਹਰੇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਅੰਕ ਵਿੱਚ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਸੁਤੰਤਰ ਹੋਂਦ ਦਾ ਆਧਾਰ ਅਜਿਹੇ ਨਿਯਮ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸਾਹਿਤਕ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਹੀ ਕਿਸੇ ਵੀ

ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਾਹਿਤਕ ਯਾਨਰ ਜਿਵੇਂ ਨਾਵਲ, ਕਹਾਣੀ, ਕਵਿਤਾ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਤੱਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਗਰੀਕ ਟਰੈਜਡੀ ਵਿੱਚ ਸਮੂਹਗਾਨ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸਾਹਿਤਕ ਰੂੜ੍ਹੀ ਦੇ ਤੌਰ ’ਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਮੂਹਗਾਨ ਕੋਰਸ ਦੀ ਇਹ ਰੂੜ੍ਹੀ ਅਜੋਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕੀ-ਵਸਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧੀਆਂ ਜਾਂ ਨਾਟ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮੂਹਗਾਨ ਰੂੜ੍ਹੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਟ ਵਸਤੂ ਦੇ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨਾਲ ਸਮਝਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਰੂੜ੍ਹੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਬਣਾ ਕੇ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਔਰਤ ਦੀ ਹੋਂਦ ਅਤੇ ਹੋਣੀ ਬਾਰੇ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਨਾਟਕ *ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ* ਵਿੱਚ ਸਮੂਹਗਾਨ ਦੀ ਰੂੜ੍ਹੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਹਿਮ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। *“ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ..... ਨਜ਼ਰਾਂ ਦੇ ਜਿੰਨੇ ਵੀ ਸ਼ੀਸ਼ੇ ਓਨੇ ਰੰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਰੰਗੀ ਹਾਂ”* ਸਮੂਹ ਗਾਇਨ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਵੇਦਨਾ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਾਰਦੀ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਗੀਤ/ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਰਤਣ ਦੀ ਰੂੜ੍ਹੀ/ਗੀਤ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਹੀ ਨਾਟ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਖਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਇਸ ਰੂੜ੍ਹੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧੀ ਦੇ ਤੌਰ ’ਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ ’ਤੇ ਕਰਦੇ ਹਨ। **‘ਸਲਵਾਨ’** ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੂਣੀ ਨਾਲ ਹੁੰਦੇ ਧੱਕੇ ਨੂੰ ਬਿਆਨਣ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਥਾਂ ਪੁਰ ਥਾਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਲੂਣੀ ਦੇ ਅਧੂਰੇ ਅਰਮਾਨਾਂ ਤੇ ਅਤ੍ਰਿਪਤ ਕਾਮਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਸ਼ੰਕਾ/ਭੈ ਦੀ ਰੂੜ੍ਹੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਸ਼ੰਕਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਭਾਸਣ ਲੱਗ ਪਵੇ ਓਦੋਂ ਸੰਕਟ ਯਕੀਨੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦਾ ਵੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਕਾਰਨ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਡਰ ਅਸਲੀਅਤ ਵਿੱਚ ਬਦਲਦਾ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ***ਨਾਟਕ ਮਨ ਦੀਆਂ ਮਨ*** ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਬੜੀ ਵਧੀਆ ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਤੀ ਦੇ ਲਾਪਤਾ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਵਿਆਹ ਸਿਰੇ ਚੜ੍ਹਨ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸਦਾ ਪਤੀ ਵਾਪਸ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਭਾਵੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਦੀ ਆਸ਼ੰਕਾ ਦਾ ਸੱਚ ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਜਾਣਾ ਅਜਿਹੀ ਰੂੜ੍ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਕਸਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਰਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : ***ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ***; ਟੀ. ਆਰ. ਵਿਨੋਦ : ***ਨਾਵਲ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼***)

107. ਨਾਟ ਵਿਸ਼ਰਾਮ/ਮਧਿਆਂਤਰ *(Interlude)* :- ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਅਤੇ ਸੋਲਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਐਕਟਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸੰਗੀਤ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਆਕਾਰ ਵਿੱਚ ਛੋਟੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਚੁਸਤ ਦਰੁਸਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਸਾਉਣੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਮਾਜਕ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ 'ਤੇ ਵਿਅੰਗ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਵੱਡੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੌਰਾਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮਧਿਆਂਤਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸੋਲਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅੱਧ ਵਿੱਚ ਜੌਨ ਹੇਵੁੱਡ ਦੇ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਚਾਰ ਪ੍ਰਹਸਨ ਬੜੇ ਮਸ਼ਹੂਰ ਹੋਏ ਹਨ The Palmer, The Pardoner, The Pothecary and the peddlar. ਸਾਡੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡੇ ਜਾ ਰਹੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਝਾਕੀ ਜਾਂ ਐਕਟ ਬਦਲਣ ਦੌਰਾਨ ਜੋ ਵਕਫ਼ਾ/ਠਹਿਰਾਓ ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ਉਸ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਸਕਿੱਟਾਂ/ਮਿਮਿਕਰੀ ਆਦਿ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ, ਉਹ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ Interlude ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ। ਲਾਤੀਨੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ Interlude ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ (between the play) ਮਨੋਰੰਜਨ ਜਾਂ ਹਾਸੇ ਠੱਠੇ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਛੋਟੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਜਿਹੜੀ ਧਾਰਮਿਕ, ਰਾਜਨੀਤਕ ਜਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਪੱਖਾਂ ਉੱਤੇ ਚੁਸਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਵਿਅੰਗ ਕਸਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ : Abrams M. H ; *Glossary of Literary Terms* (8th edition))

108. ਨਾਟਾਤਮਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ : -ਨਾਟਾਤਮਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸਿਖ਼ਰ ਸਿਰਜਨ ਤੱਕ ਇੱਕ ਤਰਤੀਬ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੀ ਵਿਵਰਣਾਤਮਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ, ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਉਕਸਾਉਣ ਵਾਲੇ ਅੰਸ਼, ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦਾ ਵਿਕਾਸ, ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਿਖਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਾਲੇ ਤੱਤ ਤੇ ਅਖੀਰ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਸਿਖਰ ਵੱਲ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਅਜਿਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨਾਲ ਦੇਖਦਾ ਹੈ। ਅੱਗੋਂ ਕੀ ਵਾਪਰਿਆ? ਦੀ ਪ੍ਰਬਲ ਇੱਛਾ ਅਧੀਨ ਨੀਰਸਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਤਾ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੇ ਤੱਤ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜੀਵਨ

ਦਾ ਵੀ ਹਿੱਸਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਿਯਮਤ ਅਤੇ ਤਰਤੀਬਮਈ ਵਿਉਂਤ ਅਸਲ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਗਾਇਬ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲਾ ਕ੍ਰਮ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸਾਰਥਕ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਵਿਵਰਣ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਅਜਿਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਤੋਂ ਚੇਤੰਨ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਸਮੱਸਿਆ ਕੁਝ ਦੇਰ ਕਾਰਜ ਵਾਪਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਟਕੀ ਟੱਕਰ ਦਾ ਰੂਪ ਅਖਤਿਆਰ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਉਪਜਣ ਵਾਲਾ ਟਕਰਾਉ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਵਧਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੀ ਸਿਖਰ ਤੇ ਅਖੀਰ ਵਿੱਚ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਸ ਸਮੁੱਚੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੀ ਤਰਤੀਬ ਨਾਟਾਤਮਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

109. **ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ** *(Director)* : – ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਤੋਂ ਅਗਲਾ ਪੜਾਅ ਅਰਥਾਤ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਕੰਮ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਕਾਲਪਨਿਕ ਸਮਰੱਥਾ, ਜੀਵਨ ਅਨੁਭਵ ਅਤੇ ਸੂਖ਼ਮ ਸੋਝੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮਾਏ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਕ ਕੋਡਾਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਕਲਾ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਢਾਹ ਲਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਹਰ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਚਨਬੱਧ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਲੇ ਪੈਦਾ ਹੋ ਸਕਣ ਵਾਲੀਆਂ ਖਾਮੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਲੇਖਕ ਨੂੰ ਸੁਚੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਤੀ ਵਧੀਆ ਰਾਬਤਾ ਕਲਾਤਮਕ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਬਾਰੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਰੰਗਮੰਚੀ ਨੁਕਤਿਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਜੱਗ ਤੇ ਹੁਨਰੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਮਾਲਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। **ਲੂਈ ਜੂਵੇ** ਜਿਸ ਨੂੰ ਦੁਨੀਆਂ ਦੇ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਰਨ ਦਾ ਮਾਣ ਹਾਸਲ ਹੈ; ਉਹ

ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਕੰਮਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪਹਿਲਾ ਤੇ ਮੁੱਢਲਾ ਕੰਮ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਹੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਨੂੰ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲੇਖਕ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਇੱਛਾ ਮੁਤਾਬਕ ਸੋਧ ਕਰਵਾਉਣਾ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਮਿਆਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸਹੀ ਚੋਣ, ਆਡੀਟੋਰੀਅਮ ਦੀ ਠੀਕ ਤਲਾਸ਼ ਯਾਨਿ ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਹੋਣ ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਥਾਂ, ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦਾ ਫ਼ੰਡ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਜਾ ਅਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦਾ ਢੁੱਕਵਾਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸੈਟਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਨਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਹੀ ਕੰਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਇਕਸੁਰਤਾ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣਾ ਵੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਹੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਚੰਗੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਪਛਾਣ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਛੁਪੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਪੁਆਉਣ ਵਿੱਚ ਕਿਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਸਫ਼ਲ ਹੋ ਸਕਿਆ ਹੈ ?

ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਕੋਈ ਪਰੰਪਰਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਹੀ ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਜਾਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਰੁਤਬਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਉਨੀਂਵੀ ਸਦੀ ਦੀ ਦੇਣ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸ਼ਨ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਪਨਾਉਣ ਵਾਲਾ ਵਿਅਕਤੀ ਜਰਮਨ ਦਾ *ਡਿਊਕ ਆਫ ਸੈਕਸੇਮਾਈਨਿੰਗਨ* ਸੀ। ਉਨੀਂਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਖਰੀ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀ ਨਾਟ ਟੋਲੀ ਨੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਸੇਧ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਸਰਗਰਮੀ ਨਾਲ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕੀਤਾ। ਮੰਚ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪਹਿਲੂਆਂ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਜਾ, ਪਹਿਰਾਵਾ, ਮੇਕਅੱਪ ਅਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੇ ਨਵੇਂ ਪੱਖਾਂ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ।

ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਟਰੈਫਿਕ ਕੰਟਰੋਲ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਸਿਪਾਹੀ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਜਾਣ, ਤੁਰਨ ਫਿਰਨ, ਬਹਿਣ-ਖੜੋਨ ਦੀ ਸਹੀ ਸਪੇਸ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਘੜਮੱਸ ਪੈਣ ਤੋਂ ਬਚਾਅ ਕਰਨਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਕੰਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਰਚਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਸਦਕਾ ਇੱਕ ਸਿਰਜਕ ਕਲਾਕਾਰ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਸ਼ਕਤੀ ਸਦਕਾ ਹੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਮੰਚਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਦਿਆਂ ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਗਈਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕਮੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵੱਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਪੂਰਾ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਹੁੰਦਾ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਨਾ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਉਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਊਣਤਾਈਆਂ ਦੇ ਸੁਧਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰੋਤਸਾਹਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਇਉਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਿਚਕਾਰ ਲਗਾਤਾਰ ਸੰਵਾਦ ਚਲਦਾ ਹੈ ਤੇ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਗਏ ਖੱਪਿਆਂ ਦੀ ਬਕਾਇਦਾ ਪੂਰਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸਮਝ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ ਉਹ ਸਭ ਕੁਝ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਨੁਕਸਾਨ ਪੁਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦਾ ਸਿਹਰਾ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਸਿਰ ਬੱਝਦਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਯੂਰਪ ਦੀਆਂ ਥੀਏਟਰ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਪਰ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਹੁੰਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਐਬਸਰਡ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਅਕੇਵਾਂ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਨ ਲੱਗੇ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਨਵੇਂ ਤਜਰਬੇ ਕੀਤੇ। ਹੰਗਾਮੀ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਤੇ ਖੇਡੇ ਗਏ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਬੰਗਾਲ ਤੇ ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਅਜਿਹੇ ਰੁਝਾਨਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚਨ ਕੀਤਾ। ਹਬੀਬ ਤਨਵੀਰ ਨੇ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੇ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਕੀਤੀ। ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਨੇ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਯੂਨਾਨੀ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਵੀ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ। ਇਸੇ ਲਈ ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਰਕੇ ਉਸਨੇ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਾਮਣਾ ਖੱਟਿਆ ਹੈ। ਅਜੋਕਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਜਿੱਥੇ ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਪੈਦਾ ਹੋ ਰਹੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਲਾ ਦੇ ਚਿੰਤਨ ਤੋਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਚੇਤ ਹੈ ਉੱਥੇ ਆਪਣੇ ਵਿਰਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀਆਂ ਮੰਚੀ ਪਰੰਪਰਾਵਾਂ ਤੇ ਰਵਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਹਾਸਿਲ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਆਤਮਜੀਤ : ***ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : ***ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; Edwine white : *Problems of acting and production*)

(ੳ) ਇਰਵਿਨ ਪਿਸਕੇਟਰ ਦਾ ਥੀਏਟਰ : - ਮੰਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਇਰਵਿਨ ਪਿਸਕੇਟਰ ਦਾ ਨਾਂ ਬੜਾ ਉੱਘਾ ਹੈ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਇਹ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਜਰਮਨੀ ਦਾ ਰਹਿਣ ਵਾਲਾ ਸੀ। ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੱਖੋਂ ਪਿਸਕੇਟਰ ਨੇ ਨਵੀਆਂ ਤਕਨੀਕਾਂ ਈਜਾਦ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਨਵੇਂ ਆਯਾਮਾਂ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਵਾਧਾ ਕੀਤਾ। ਉਹ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਲੋਂ ਪ੍ਰਥਮ ਦਰਜਾ ਦੇਣ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੀ

ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਉਸਨੇ ਹਰੇਕ ਸੰਭਵ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਉਸਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਫ਼ਿਲਮ ਦੀਆਂ ਤਕਨੀਕਾਂ ਨੂੰ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਵਰਤਿਆ ਪਰ ਅਜਿਹੀ ਟੈਕਨੀਕ ਦੌਰਾਨ ਉਹ ਕਿਸੇ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਭਾਵੁਕ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਹਾਉਣ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਵਿਵੇਕਸ਼ੀਲ ਹੋ ਕੇ ਸੋਚਣ ਦੀ ਚੇਟਕ ਲਾਉਣ ਦੀ ਹਾਮੀ ਭਰਦਾ ਸੀ। ਬਰਤੋਲਤ ਬਰੈਖ਼ਤ ਵੀ ਪਿਸਕੇਟਰ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੀ। ਉਸ ਦਾ ਵਿੱਥ ਸਿਧਾਂਤ ਪਿਸਕੇਟਰ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦਾ ਹੀ ਵਿਸਤਾਰ ਸੀ। ਪਿਸਕੇਟਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵੱਡੇ ਤੋਂ ਵੱਡੇ ਸੈਟਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਦਾ ਹਮਾਇਤੀ ਸੀ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਸੰਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਹਰ ਵਿਧੀ ਵਰਤ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਚਲਦੇ ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਉਹ ਲਾਊਡ ਸਪੀਕਰ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮੁਖਾਤਬ ਵੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਮਈ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਉਹ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਹਮਾਇਤੀ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤ ਨੂੰ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਕਈ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਉਹ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇਣ ਦਾ ਹਾਮੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਪਿਸਕੇਟਰ ਨੇ ਰਾਜਸੀ ਮਨੋਰਥ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਵੱਡੇ ਵੱਡੇ ਸੈਟਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਉਸਨੇ ਹਰੇਕ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਉਸ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਕਸਦ ਤਤਕਾਲੀ ਪਰਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਵਿੱਚ ਪਕੜ ਕੇ ਪ੍ਰਮਾਣਕਤਾ ਸਹਿਤ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਸੀ। ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਮੂਕ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ। ਪ੍ਰੋਜੈਕਟਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਸਕਰੀਨ ਉੱਤੇ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਪਿਸਕੇਟਰ ਦੇ ਐਪਿਕ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਅਨੁਪੂਰਕ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : ***ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ***; Maria, Ley Piscator : *The Piscator experiment : The political theatre*)

(ਅ) ਸਤਾਨਿਸਲਵਸਕੀ ਦਾ ਥੀਏਟਰ : – ਸਤਾਨਿਸਲਵਸਕੀ ਰੂਸ ਦਾ ਰਹਿਣ ਵਾਲਾ ਸੀ। ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਪ੍ਰਤੀ ਉਸ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਸਦਕਾ ਉਸ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿੱਚ ਨਾਮਵਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮਾਣਤਾ ਮਿਲੀ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਐਕਟਿੰਗ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਉਸ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਪੁਸਤਕਾਂ *My Life in art* ਅਤੇ *Building a Character* ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਹਨ। ਸਤਾਨਿਸਲਵਸਕੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜੀਵਨ ਦਾ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਚਿਤਰਣ ਕਰਨ ਦੇ ਹੱਕ ਵਿੱਚ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਉਹ

ਪਹਿਰਾਵੇ, ਮੰਚ ਸੱਜਾ ਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਨਕਲ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਪੂਰਨ ਇਕਮਿਕਤਾ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦਾ ਹਾਮੀ ਸੀ। ਉਸਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮਕਸਦ ਕੇਵਲ ਮਨੋਰੰਜਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਸਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਇੱਕ ਵਧੀਆ ਇਨਸਾਨ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨਾ ਵੀ ਸੀ। ਚੈਖ਼ਵ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਸਤਾਨਿਸਲਵਸਕੀ ਨੇ ਕੀਤੀ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਵਿਆਖਿਆ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੂੰ ਕਾਮਯਾਬੀ ਵੀ ਮਿਲੀ। ਉਸਨੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਅਤੇ ਇਕਾਗਰ ਬਿਰਤੀ ਉੱਤੇ ਬਲ ਦਿਤਾ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਉਹ ਅਭਿਨੇਤਾ ਤੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਤਵੱਕੋ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਸੀ ਕਿ ਅਦਾਕਾਰ ਦਾ ਸਰੀਰਕ ਅਭਿਨੈ ਤੇ ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਹਰੇਕ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰ ਸਕਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਦਾ ਹੋਵੇ। ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸਹੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਉਸ ਕੋਲ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਉਸ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਬਨਾਵਟ ਜਾਂ ਓਪਰੇਪਣ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਆਤਮਸਾਤ ਹੋਣ ਦੀ ਸਮਝ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਸਗੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸਮੁੱਚੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਪਾਸਾਰਾਂ ਦੀ ਵਿਆਪਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਅਨੁਭਵਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਇਉਂ ਪੇਸ਼ ਕਰੇ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਅਹਿਸਾਸ ਹੋ ਜਾਵੇ ਜਿਵੇਂ ਉਹ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੁੱਖ ਦੁੱਖ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਆਪਣੇ ਸੁੱਖ ਦੁੱਖ ਬਣ ਗਏ ਹੋਣ। ਸਤਾਨਿਸਲਵਸਕੀ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ। ਭਾਵੇਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਸਤਾਨਿਸਲਵਸਕੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਕੋਈ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਸਗੋਂ ਉਸ ਦਾ ਪੂਰਾ ਜ਼ੋਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

(ੲ) ਮਾਇਰਹੋਲਡ ਦਾ ਥੀਏਟਰ : – ਮਾਇਰ ਹੋਲਡ ਰੂਸੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੀ। ਉਸਨੇ ਰਵਾਇਤੀ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਇੱਕ ਨਵਾਂ ਸੰਕਲਪ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਉਹ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਜਗਤ ਤੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜਗਤ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਰੱਖਣ ਦਾ ਹਾਮੀ ਸੀ। ਉਹ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦੇਖਦਿਆਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਅਸਲ ਤਸਵੀਰ ਦੇਖ ਰਹੇ ਹਨ ਸਗੋਂ

ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਲਗਾਤਾਰ ਇਹ ਅਹਿਸਾਸ ਰਹਿਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਬੈਠੇ ਨਾਟਕ ਵੇਖ ਰਹੇ ਹਨ। ਉਸਨੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਸੱਚ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਵਕਾਲਤ ਕੀਤੀ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਤਕਨੀਕੀ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਖਾਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਮਾਇਰ ਹੋਲਡ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਦਾ ਥੀਏਟਰ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਮਸ਼ੀਨੀ ਯੁਗ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਬਤੌਰ ਮਸ਼ੀਨ ਦੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਮਾਇਰ ਹੋਲਡ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਸੀ। ਕਥਾਕਲੀ ਨ੍ਰਿਤ ਵਾਂਗ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਨ 'ਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਚਿੰਨਾਤਮਕ ਕਾਰਜ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਕਈ ਕੁਝ ਛੱਡ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਇਉਂ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਇਸ ਲਿਹਾਜ ਨਾਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਵੀ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਮਾਇਰ ਹੋਲਡ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਬਾਜੀਗਰਾਂ ਦੇ ਕਰਤੱਬਾਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ, ਕਲਾਬਾਜ਼ੀਆਂ, ਸਰਕਸੀ ਕਰਤੱਬਾਂ ਅਤੇ ਕਸਰਤ ਕਰਨ ਦੇ ਢੰਗਾਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀ ਰਿਦਮ ਤੇ ਲੈਅ ਸਥਾਪਤ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਸਰੀਰਕ ਹਰਕਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦੀ ਸੂਝ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਮਸ਼ੀਨ ਵਾਂਗ ਕਾਰਜ ਕਰਨ ਅਤੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਦੀ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਪੈਦਾ ਕਰਕੇ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦੀ ਸਮਝ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਸੀ। ਮਾਇਰਹੋਲਡ ਆਪਣੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀ ਤੀਖਣ ਸੂਝ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਕਲਾਬਾਜ਼ੀਆਂ ਲਾਉਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਹੋਣੀ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੋੜ ਸੀ ਤਾਂ ਜੋ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਅਰਥ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਸਕਣ ਪਰ ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰਕਸੀ ਪੱਧਰ ਤੱਕ ਘਟ ਜਾਣ ਦਾ ਸੰਕਟ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਬਣਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਦਿਲਚਸਪ ਪਹਿਲੂ ਇਹ ਵੀ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਵਕਫ਼ੇ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕ ਉਠ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਰਲ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਾਰਾ ਬੰਨ੍ਹ ਦੇਂਦੇ ਸਨ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬੜੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਪੱਖੋਂ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਈ ਦੇਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਮੋਟਰਸਾਇਕਲ ਤੇ ਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਿਆਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਤਜਰਬਿਆਂ ਦਾ ਜਾਂ ਅਵਾਂਗਾਰਦ ਥੀਏਟਰ ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਮਾਈਮ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲੋਂ ਸੰਕੇਤਾਂ ਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ

ਦੇ ਬੋਲਣ ਨਾਲੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ ਤੇ ਸਰੀਰਕ ਹਰਕਤਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਮਾਇਰਹੋਲਡ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਤਿੰਨ ਮੁੱਖ ਸੰਕਲਪ ਬਾਇਉਮਕੈਨਿਕਸ, ਥੀਏਟਰੀਅਤਾ ਤੇ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕਤਾ ਹਨ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਪਰਦੇ ਦੀ ਲੋੜ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਨਹੀਂ ਦੇਂਦਾ। ਮਾਇਰਹੋਲਡ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਹਾਮੀ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਤਿਆਰੀ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਲਗਾਤਾਰ ਦੇਖਦੇ ਰਹਿਣ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਮੱਗਰੀ ਰੱਖੇ ਜਾਣ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਤਕਨੀਕੀ ਪ੍ਰਬੰਧਕਾਂ ਵਲੋਂ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਮੁੱਢਲੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹਾਸਿਲ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਗਾਤਾਰ ਰੋਸ਼ਨੀ ਬਣਾਏ ਰੱਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਬਾਰੇ ਵੀ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ। ਕਾਰਜ ਦੇ ਵਾਪਰਨ ਜਾਂ ਨਾਂ ਵਾਪਰੇ ਜਾਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਹੋਣਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸੰਨਤਾ ਦੇ ਮੂਡ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਾ ਸੀ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਆਹਮੋ ਸਾਹਮਣੇ ਦੇਖ ਕੇ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣਾ ਮਾਇਰਹੋਲਡ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮਕਸਦ ਸੀ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਦਰਮਿਆਨ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿੱਥਾਂ ਨੂੰ ਮਿਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਹੀ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪੱਖ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕੀ ਸਕਰਿਪਟ ਵਿੱਚ ਕਈ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਕਰ ਲਈਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸਾਰੀ ਸੈਟਿੰਗ ਮਸ਼ੀਨੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਮਾਇਰਹੋਲਡ ਨੇ ਘੁੰਮਦੀ ਹੋਈ ਸਟੇਜ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ। ਉਹ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਨਾਲੋਂ ਸਟੇਜ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇਂਦਾ ਸੀ। ਉਹਦੀ ਸਟੇਜ਼ ਸੈਟਿੰਗ ਤੇ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਹਰਕਤ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

110. **ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸਪੇਸ** *(Direction space)* :– ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਤੇ ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਦੀ ਸਪੇਸ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦਾ ਕੰਮ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਰਾਹੀਂ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਤੱਤ ਛੁਪੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਪਈ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਕਰਨਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਕੰਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਕੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਮੰਚ ਤੋਂ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਿਹਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਗਹਿਨ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਉੱਥੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ,

ਉਨਾਂ ਦੀ ਤੱਕਣੀ, ਉਠਣਾ ਬੈਠਣਾ ਯਾਨਿ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਦਰਭ ਸਿਰਜ ਰਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਸਿਰਜਣਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਤ ਹੋਣ ਦੀ ਸਪੇਸ ਵਿੱਚ ਹੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਦੀ ਪਰਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਡਾਲ ਵਿੱਚ ਬੈਠਾ ਦਰਸ਼ਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਰਹੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਨੀ ਹੀ ਤੀਖਣਤਾ ਤੇ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿੰਨਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਿਹਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇਸ ਸਪੇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਧੁਰ ਅੰਦਰ ਤੱਕ ਉਤਰ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹਦੀ ਕਲਾਕਾਰੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਨਾਲੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਰਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਵਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਚੁੱਪ ਵੀ ਕੁਝ ਕਹਿ ਰਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ ਵੀ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪਰਿਪੇਖ ਮੰਚ ਤੋਂ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਵਿਹਾਰ, ਮੰਚ ਤੋਂ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੀ ਹਰੇਕ ਨਿੱਕੀ ਵੱਡੀ ਵਸਤ, ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਜਗ ਬੁੱਝ, ਪਹਿਰਾਵਾ, ਮੇਕ ਅੱਪ ਵਗੈਰਾ ਸਭ ਕੁਝ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਮੰਚੀ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਵ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚੰਡ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸੰਚਾਰ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇੱਕ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸਪੇਸ ਵਿੱਚ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਉਂ ਉਭਾਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਨੂੰ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਸ ਸਪੇਸ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤ ਵੇਲੇ ਅਧੂਰੀ ਛੱਡੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਜੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਵੱਡੇ ਖੱਪੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਮੂਰਤੀਕਰਨ ਕਰਨਾ ਹੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਕਾਰਜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਲੁਕੀਆਂ ਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤਲਾਸ਼ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪਕ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਨਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਮੰਚ ਜੜਤ, ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ, ਗੀਤ ਸੰਗੀਤ, ਸਮੂਹਗਾਇਨ ਆਦਿ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਹੋ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਚੀ ਸੰਚਾਰ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਕੇ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੱਡ ਅਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦਾ ਕੰਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਹੁਨਰ ਲਈ ਲੰਮੇ ਅਭਿਆਸ ਤੇ ਇਕਾਗਰ

ਸਾਧਨਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਕਾਰਜ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਖ਼ੁਦ ਹੀ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ* (ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ); ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ : *ਕਿਸੇ ਕਹਤੇ ਹੈਂ ਨਾਟਯ ਕਲਾ*)

111. <u>ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ</u> *(Street Play)*: - ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਸਟਰੀਟ ਪਲੇ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮ ਪੱਛਮ ਵਾਂਗ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਹੀ ਹੋਇਆ। ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਦਾ ਥੀਮ ਵਧੇਰੇਤਰ ਰਾਜਸੀ ਘਟਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਗੁੱਸੇ ਤੇ ਜੋਸ਼ੀਲੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਤਿੱਖੇ ਕਟਾਖ਼ਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਆਮ ਜਨ ਸਮੂਹ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਰੋਕਾਰ ਨੂੰ ਵੇਗਮਈ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਡਾਇਰੈਕਟ ਥੀਏਟਰ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਇੱਕ ਦਾਇਰੇ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਚਾਰ ਚੁਫ਼ੇਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਮੰਚ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਪਾਤਰ ਸਧਾਰਨ ਪਹਿਰਾਵੇ ਨਾਲ ਹੀ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਤਰ ਕਰਨ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਬੜੇ ਚੁਸਤ ਦਰੁਸਤ, ਚਟਕੀਲੇ ਅਤੇ ਭਾਵਪੂਰਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੌਚਿਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਬਰਕਰਾਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਬੜੇ ਜੋਸ਼ ਨਾਲ ਤੇ ਉੱਚੀ ਅਵਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਅਸਾਨੀ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣ ਸਕਣ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਰਸ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਢੋਲਕੀ, ਚਿਮਟੇ ਆਦਿ ਲੋਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਕਸਰ ਲੋਕ ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਤਮਾਸ਼ਾ, ਭਵਾਈ, ਸਵਾਂਗ, ਜਾਤਰਾ ਅਤੇ ਨੌਟੰਕੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਵਿਅੰਗਮਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਅਤੇ ਅਨਿਆਂ ਬਾਰੇ ਸੁਚੇਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਘਰਸ਼ ਕਰਨ ਅਤੇ ਬੇਇਨਸਾਫ਼ੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਲਾਮਬੰਦ ਕਰਨ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਕਲ ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। *ਭੰਡ ਕਨੇਡਾ ਆਏ* ਨਾਟਕ ਇਸੇ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ

ਉਦਾਹਰਨ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਤਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਰਾਜਨੀਤਕ ਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਗਰੂਕ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਟੋਨੀ ਬਾਤਿਸ਼, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਨੇ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ 'ਤੇ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਹੱਥ ਅਜ਼ਮਾਇਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸਰੋਕਾਰ ਪੰਜਾਬ ਸੰਕਟ, ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਾ ਤੇ ਨਾਰੀ ਚੇਤਨਾ ਆਦਿ ਦੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਘੁੰਮਦੇ ਹਨ। ਸੰਚਾਰ ਪੱਖੋਂ ਗੋਲ ਦਾਇਰੇ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਥੀਏਟਰ ਅਤੇ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭਰਵੀਂ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਇਆ ਉੱਥੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਅਵਿਕਸਿਤ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਅਭਾਵ ਵਿੱਚੋਂ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਨੇ ਜਨਮ ਲਿਆ। ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਸਮੂਹ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਇੱਕ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਸਿਰ 'ਤੇ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਸਮੁੱਚੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਜ਼ਿੰਮੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਪੂਰੀ ਵਚਨਬੱਧਤਾ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਉਸਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਅਤੇ ਯੋਗਤਾ ਮੁਤਾਬਕ ਬਣਦਾ ਰੋਲ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚਕਾਰ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਵਿੱਥ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਡਾਇਲਾਗ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਯਾਦ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰਿਹਰਸਲ ਦੀ ਚੰਗੀ ਖਾਸੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਿਆਣਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਪੂਰੀਆਂ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਪਰਿਪੇਖ***; ਧਨਵੰਤ ਕੌਰ (ਸੰਪਾ.) : ***ਸਮਾਜਕ ਵਿਗਿਆਨ ਪੱਤਰ (ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ)***)

112. **ਨੇਪਥਯ** *(Green room)* : – ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਸਥਾਨ ਨੇਪਥਯ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਸਾਰੇ ਨਾਟ ਕਰਮ ਦਾ ਆਧਾਰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇਹ ਉਹ ਸਥਾਨ ਸੀ ਜਿੱਥੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਗ੍ਰੀਨ ਰੂਮ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ ਪਹਿਰਾਵਾ/ਕੱਪੜੇ ਬਦਲਦੇ ਸਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਸਮੱਗਰੀ ਪਹਿਲਾਂ ਨੇਪਥਯ ਵਿੱਚ ਹੀ ਰੱਖੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸਮੱਗਰੀ ਜਿਵੇਂ ਕੱਪੜੇ ਜਾਂ ਚਮੜੇ ਤੋਂ ਬਣਾਏ ਗਏ ਜਾਨਵਰਾਂ ਜਾਂ ਕਦੇ ਕਦਾਈ ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਜੀਉਂਦੇ ਜਾਗਦੇ ਜਾਨਵਰਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਵੀ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਇਉਂ ਨੇਪਥਯ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਸਾਰੀ ਤਿਆਰੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਦੀ ਸੀ। ਨੇਪਥਯ ਨੂੰ ਨਾਟ ਕਰਮ ਦਾ ਅਲੰਕਾਰ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨੇਪਥਯ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਉਸਾਰੀ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਵੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਤੇ ਰੁਚੀਆਂ ਮੁਤਾਬਕ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਗਹਿਣੇ, ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੋੜੀਂਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਤੇ ਪੁਸ਼ਾਕਾਂ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਨੇਪਥਯ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨੇਪਥਯ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਗਈ ਤਿਆਰੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਨਿਖਾਰਨ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀ ਸੀ। ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ, ਆਂਗਿਕ ਅਤੇ ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : ***ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ***; ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : ***ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ***)

113. ਨੋਹ ਥੀਏਟਰ *(Noh theatre)*: – ਨੋਹ ਜਪਾਨੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰੂਪ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਨਕਲ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸ਼ਾਈਟ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਦਰਜੇ ਦੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਵਾਕੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਸੁਪਨਮਈ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਆਰਕੈਸਟਰਾ ਅਤੇ ਕੋਰਸ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਈਟ ਆ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਹਿਸੇ ਵਿੱਚ ਵਾਕੀ ਅਤੇ ਸ਼ਾਈਟ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਭਾਗ ਨੂੰ ***ਜੋ*** ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ***ਹਾ*** ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਜਨ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਖਰੀ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਕਯੂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗਤੀ ਤੇਜ਼ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਲਈ ਆਇਤਾਕਾਰ ਅਕਾਰ ਦੀ ਲੱਕੜ ਦੀ ਸਟੇਜ ਬਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਸਟੇਜ ਦੇ ਦੋ ਪਾਸੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਲੰਬਾਈ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਤੰਗ ਰਸਤਾ ਬਣਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਜਾਣ ਲਈ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਬੜੀਆਂ ਚਮਕੀਲੀਆਂ ਭੜਕੀਲੀਆਂ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਪਹਿਨਦੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤਾ ਸੰਗੀਤ ਡਰੱਮ ਅਤੇ ਬੰਸਰੀਆਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਸ਼ਾਈਟ ਮੁਖੌਟਾ ਪਹਿਨ ਕੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਉਹਦੇ ਚੱਲਣ ਫਿਰਨ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ

ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦੋ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋ ਇੱਕ ਨੂੰ ਮੁਖੌਟਾ ਪੁਆ ਕੇ ਇਸਤਰੀ ਅਦਾਕਾਰਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਸੰਬੰਧੀ ਜ਼ੀਮੀ (Zeami) ਦੁਆਰਾ ਦਿਤੀਆਂ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਹਨ। ਇੱਕ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਉਹ ਵਧੀਆ ਅਦਾਕਾਰ ਤੇ ਕੁਸ਼ਲ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੀ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦਾ ਪੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਗੌਲਣਯੋਗ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਹਾਸਲ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸਨੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਅੰਤਰ ਧਿਆਨ ਹੋ ਕੇ ਅਭਿਨੈ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦਿਤੀ। ਉਹ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਸੀ ਕਿ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਅਜਿਹੀ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਹਾਸਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਕਾਵਿਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਤੇ ਸੰਗੀਤਕਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਹੀ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਨਵੀਆਂ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੈ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਨੂੰ ਨਿਖਾਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਲੱਖਣ ਅਤੇ ਸਰਾਹੁਣਯੋਗ ਹੈ। ਨੋਹ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਅੰਸ਼ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਨੋਹ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਖਾਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਭਾਰਤੀ ਤੇ ਯੂਨਾਨੀ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

114. ਨੌਟੰਕੀ *(Folk theatre of India)* : – ਇਹ ਉਤਰੀ ਭਾਰਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ’ਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਬਹੁ ਪ੍ਰਚਲਤ ਲੋਕ ਗੀਤ ਨਾਟਕ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਸਵਾਂਗ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਅਤੇ ਨਕਲ ਵਾਂਗ ਇਹ ਗੀਤ ਨਾਟ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਨੌਟੰਕੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਰਾਜਿਆਂ, ਯੋਧਿਆਂ, ਸੰਤਾਂ, ਡਾਕੂਆਂ ਦੀ ਜੀਵਨ ਕਥਾ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪ੍ਰਚਲਤ ਰਵਾਇਤ ਅਨੁਸਾਰ ਨੌਟੰਕੀ ਅਰੰਭ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਰਸਵਤੀ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੀ ਇਸ ਵੰਨਗੀ ਵਿੱਚ ਗੀਤ, ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਪੂਰਨ ਸੁਮੇਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ ਦੀ ਕਥਾ ਵਸਤੂ ਵਿੱਚ ਬੀਰਤਾ, ਸੁੰਦਰਤਾ, ਪਿਆਰ ਅਤੇ ਬਿਰਹਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਜ਼ਾਕਤ ਤੇ ਨਖਰੇ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੌਟੰਕੀ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਛਾਣ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨੌਟੰਕੀ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਆਮ ਤੌਰ ’ਤੇ ਤੀਹ ਦੇ ਲੱਗਭੱਗ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਕੁੜੀਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮੁੰਡਿਆਂ ਵਲੋਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨੌਟੰਕੀ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਧਾਰਨ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਤਖਤਪੋਸ਼ ਜੋੜ ਕੇ ਮੰਚ ਬਣਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਖੁਲ੍ਹੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੰਚ ਦੇ ਕੋਲ ਹੀ ਬੈਠ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਮੁੜ

ਆਪਣੀ ਵਾਰੀ ਆਉਣ 'ਤੇ ਉਥੋਂ ਹੀ ਉਠ ਕੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਲੱਗ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਵਜਾ ਕੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਾਹੌਲ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਨੇਕਾਂ ਨੌਟੰਕੀਆਂ ਚਰਚਿਤ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਅਮਰ ਸਿੱਘ ਰਾਠੌਰ, ਮਹਾਰਾਣਾ ਪ੍ਰਤਾਪ, ਰਾਮ ਬਣਵਾਸ, ਧ੍ਰੂ-ਭਗਤ, ਰਾਜਾ ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ ਅਤੇ ਨਲ ਦਮਯੰਤੀ ਆਦਿ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੌਟੰਕੀਆਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ,ਬੀਰਤਾ,ਪਿਆਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੌਟੰਕੀਆਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ।

ਨੌਟੰਕੀ ਵਿੱਚ ਆਮ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਬਹੁਤੇ ਸੰਵਾਦ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਗੀਤ ਵਧੇਰੇ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨੌਟੰਕੀ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਜਾਂ ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਜੁਲਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਵੀ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਗੀਤਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਰਾਗ ਰਾਗਣੀਆਂ ਦੀ ਵਿਧੀ ਮੁਜਬ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕ ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਤਰਜ਼ਾਂ ਤੇ ਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਨੌਟੰਕੀ ਖੇਡਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਧੇਰੇ ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ ਖੇਡਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਰਾਸਧਾਰੀਏ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ ਦਾ ਉਹ ਭਾਗ ਜਿਹੜਾ ਗੀਤ ਜਾਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਨਾ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਸਕੇ ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ ਸਵਾਂਗ ਦਾ ਹੀ ਇੱਕ ਰੂਪ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਨੌਟੰਕੀ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਸਵਾਂਗ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰੀ ਤੇ ਸਵਾਂਗ ਨੂੰ ਪਹਿਲ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਵਾਂਗ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਗੰਭੀਰ ਅਤੇ ਸੰਜੀਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਨੌਟੰਕੀ ਵਿੱਚ ਹਾਸੇ ਤੇ ਟਿਚਕਰ ਰਾਹੀਂ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਨਾਲ ਹੋ ਰਹੇ ਧੱਕੇ ਅਤੇ ਬੇਇਨਸਾਫ਼ੀਆਂ ਦਾ ਮਖੌਲ ਉਡਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

115. ਪਟੜੀਆਂ *(Folk theatre of Punjab)* : - ਪਟੜੀ ਨਕਲ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵੱਧ ਝਾਕੀਆਂ ਵਿੱਚ ਦੋ ਜਾਂ ਦੋ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡਿਆ ਜਾਵੇ ਤੇ ਜਿਸ ਦੇ ਸਿਖਰ ਉੱਤੇ ਭਰਪੂਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹਾਸੇ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਹੋਵੇ, ਉਸ ਨੂੰ ਪਟੜੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਟੜੀ ਦੀ ਬਣਤਰ ਟਿੱਚਰ ਨਾਲੋਂ ਅਲੱਗ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਟਿੱਚਰ ਦੇ ਅਖੀਰ ਤੇ ਇੱਕੋ ਵਾਰ ਹਾਸਾ ਉਪਜਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਪਟੜੀ ਵਿੱਚ ਥਾਂ ਥਾਂ 'ਤੇ ਹਾਸਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਟੜੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ ਪੂਰੀ ਇੱਕ ਕਥਾ ਨਿਰੰਤਰਤਾ ਵਿੱਚ ਚਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸਮਾਂ ਦਸ ਮਿੰਟ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਲੱਗਭੱਗ ਤਿੰਨ ਘੰਟੇ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪਟੜੀਆਂ ਦੀਆਂ ਦੋ ਕਿਸਮਾਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਚਲਤ ਹਨ। ਦੋ ਹੱਥੀਆਂ

ਪਟੜੀਆਂ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਦੋ ਕਲਾਕਾਰ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਟੜੀਆਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਇਹੋ ਪਟੜੀਆਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਚਲਤ ਸਨ। ਬਹੁ ਹੱਥੀਆਂ ਪਟੜੀਆਂ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਦੋ ਕਲਾਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਗੋਂ ਨਕਲੀਆਂ ਦੀ ਪੂਰੀ ਟੋਲੀ ਇਸ ਨੂੰ ਖੇਡਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਹਿਤਕ ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ ਹੀ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਲਈ ਸਟੇਜ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਇਹ ਤੀਰਕਮਾਨੀ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਰਦ ਬਣੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬਹੁ ਹੱਥੀ ਪਟੜੀ ਵਿੱਚ ਰਸ ਦਾ ਭਾਵ ਲਗਾਤਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਤਿੰਨ ਘੰਟੇ ਦੇ ਲੰਬੇ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦਾ ਅਕੇਵਾਂ ਮਹਿਸੂਸ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਜਿਹੜੀ ਘਟਨਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਦਿੱਕਤ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੋਵੇ ਉਸ ਨੂੰ ਨਕਲੀਏ ਗੱਲਬਾਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਉਸਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਣ ਦੇ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਬਿਗਲੇ ਦੁਆਰਾ ਬੇਤੁਕੀ ਗੱਲ ਕਰਨ 'ਤੇ ਚਮੋਟੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ***ਜੁਲਾਹੇ ਦਾ ਵਿਆਹ, ਬਾਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਆਹ, ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਵਧਾਈਆਂ, ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕੁੱਤੇ, ਤਿੰਨ ਮਨਖਟੂ*** ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਬਹੁ-ਹੱਥੀਆਂ ਪਟੜੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਪਟੜੀਆਂ ਜਾਤਾਂ, ਵਿਆਹਾਂ, ਸ਼ਾਦੀਆਂ, ਕਿੱਤਿਆਂ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਬਣਾਈਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਕੁਝ ਪਟੜੀਆਂ ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਵਰਗ ਲਈ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਅਸ਼ਲੀਲ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਤੀਸਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਪਟੜੀਆਂ ਉਹ ਪਟੜੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਹੜੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਪਟੜੀਆਂ ਪਿੰਡ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਉਪਜਣ ਵਾਲਾ ਹਾਸਾ ਅਸ਼ਲੀਲ ਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਟੜੀਆਂ ਲਿਖਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀਆਂ। ਸੈਂਕੜੇ ਵਾਰ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਣ ਕਾਰਨ, ਨਕਲੀਆਂ ਨੂੰ ਇਹ ਜ਼ਬਾਨੀ ਯਾਦ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਰੌਚਕਤਾ, ਹਾਸਾ ਅਤੇ ਲਮਕਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪਟੜੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਸਰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਪਟੜੀਆਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਕੋਈ ਵੱਖਰੀ ਹੈਸੀਅਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਕਿੱਤੇ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਟੜੀਆਂ ਦੇ ਪਾਤਰ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਪੇਂਡੂ ਵਰਗ ਦੀ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਤਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹਰੇਕ ਪਟੜੀ ਦੀ ਕਥਾ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਜਾਤੀਗਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਪਟੜੀ ਵਿੱਚ ਸੁਨਿਆਰੇ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਖੋਟ ਰਲਾਉਣ ਵਾਲਾ ਹੀ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਇਉਂ ਹੀ ਜੱਟ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਅ ਕਾਰਨ ਮੂਰਖਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਕਿਰਦਾਰ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਟੜੀਆਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਬੜੀ ਸਾਧਾਰਨ ਕਿਸਮ ਦੀ ਪੇਂਡੂ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਹਰ ਪੇਂਡੂ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਟੜੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕੁਝ ਸ਼ਬਦ ਅਜਿਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸਦਕਾ ਹੀ ਪਟੜੀਆਂ

ਦਾ ਸੁਹਜ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਇਹ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਪਿੜ ਬਣਾ ਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਟੜੀਆਂ ਖੇਡਣ ਲਈ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿੜ ਬਣਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਘੱਗਰੀ ਪਿੜ, ਤੀਰਕਮਾਨੀ ਪਿੜ ਅਤੇ ਦਰਖਤ ਵਾਲਾ ਥੜ੍ਹਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***; ਰਵੇਲ ਸਿੰਘ : ***ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ***)

116. **ਪਰਛਾਵੇਂ** *(Shadows)* : – ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਉਤਾਰ ਚੜ੍ਹਾਅ ਤੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਕਸ਼ਮਕਸ਼ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਹੈ। ***ਅਣਹੋਣੀ, ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਦੂਰ, ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ*** ਉਸਦੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਘੁੰਮਣ ਇਸ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਣਹੋਣੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੂੜੀ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਦੁਚਿੱਤੀ ਪਰਛਾਵੇਂ ਦੀ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਕਾਰਗਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਲਾਜੋ ਦਾ ਰਿਸ਼ਤਾ ਕਰੋੜੀ ਸ਼ਾਹ ਨਾਲ ਪੱਕਾ ਹੋਣ 'ਤੇ ਰੂੜੀ ਦੇ ਅੰਦਰ ਇੱਕ ਕਸ਼ਮਕਸ਼ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਹਦਾ ਅੰਦਰੂਨੀ ਆਪਾ ਇਸ ਵਿਆਹ ਨੂੰ ਅਣਹੋਣੀ ਸਮਝਦਾ ਹੈ ਪਰ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਹਦੀ ਧੀ ਦੀਆਂ ਖੁਸ਼ੀਆਂ ਦਾ ਸੁਆਲ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਦੁਚਿਤੀ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਰਛਾਵਾਂ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ :

ਪਹਿਲਾ ਪਰਛਾਵਾਂ	*ਤੇ ਜਿਊਂ ਕੇ ਵੀ ਕੀ ਕਰੇਂਗੀ ?*
ਰੂੜੀ	*ਮੈਂ.... ਮੈਂ.... ਮੈਂ ਕੀ ਕਰਾਂ ?* *ਮੈਂ ਕਿੱਥੇ ਜਾਵਾਂ ?*
ਦੂਜਾ ਪਰਛਾਵਾਂ	*ਲਾਜੋ ਨੂੰ ਸੱਚ ਸੱਚ ਦਸ ਦੇ !*
ਰੂੜੀ	*ਲਾਜੋ ਨੂੰ ਦਸ ਦਿਆਂ ? ਲਾਜੋ ਨੂੰ ਦੱਸ ਦਿਆਂ ਕਿ ਮੈਂ ਉਹਦੀ ਮਾਂ ਨਹੀਂ !*
ਦੂਜਾ ਪਰਛਾਵਾਂ	*ਤੂੰ ਚਾਹਨੀ ਏ ਲਾਜੋ ਦਾ ਵਿਆਹ ਆਪਣੇ ਪਿਓ ਨਾਲ ਈ ਹੋ ਜਾਵੇ*
ਰੂੜੀ	*ਇੰਞ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ, ਇਹ ਅਣਹੋਣੀ ਏ !* *ਮੈਂ ਇੰਞ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿਆਂਗੀ !*

ਪਹਿਲਾ ਪਰਛਾਵਾਂ ਤੂੰ ਲਾਜੋ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦੇ, ਮਾਰ ਦੇ
ਦੂਜਾ ਪਰਛਾਵਾਂ ਲਾਜੋ ਨੂੰ ਸੱਚ ਸੱਚ ਦੱਸ ਦੇ, ਦੱਸ ਦੇ
ਪਹਿਲਾ ਪਰਛਾਵਾਂ ਮਾਰ ਦੇ ! ਮਾਰ ਦੇ !
ਦੂਜਾ ਪਰਛਾਵਾਂ ਦੱਸ ਦੇ ! ਦੱਸ ਦੇ !

ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਚੇਤ ਅਤੇ ਅਚੇਤ ਮਨ ਦੇ ਟਕਰਾਓ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਡਾ. ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਅਨੁਸਾਰ *''ਇਹ ਜੁਗਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਸੁਭਾਵਿਕ ਮਨਬਚਨੀ ਵਾਲੇ ਢੰਗ ਨੂੰ ਇੱਕ ਨਵੇਂ ਪਰ ਸ਼ਕਤੀਵਰ ਤੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੈਰੋਂ ਕੱਢਣ ਦਾ ਇੱਕ ਸਫ਼ਲ ਯਤਨ ਹੈ''*
(ਡਾ. ਅਤਰ ਸਿੰਘ ਕੁਝ ਸੁਣੀਐ ਕੁਝ ਕਹੀਐ ਅਣਹੋਣੀ, ਪੰਨਾ 7) ***ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ*** ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮਰ ਚੁੱਕੇ ਪਾਤਰ, ਪਰਛਾਵਿਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਲਾਲਸਾ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ ਰਚਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਲਾਲਸਾ ਦਾ ਆਪਣਾ ਪਰਛਾਵਾਂ ਹੀ ਉਹਦੀ ਖੰਡਿਤ ਹੋ ਚੁਕੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਤਰ ਸਿੰਘ 'ਕੁਝ ਸੁਣੀਐ ਕੁਝ ਕਹੀਐ' ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ : ***ਅਣਹੋਣੀ***)

117. ਪਲਾਜ਼ੀਬਲ ਇਫ਼ੈਕਟ *(Plausible Effect)* : – ਪਲਾਜ਼ੀਬਲ ਤੋਂ ਭਾਵ ਮੰਨਣ ਯੋਗਤਾ ਤੋਂ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਉਚਿਤਤਾ ਜਾਂ ਮੰਨਣ ਯੋਗਤਾ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦਾ ਇਹ ਅਜਿਹਾ ਢੰਗ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਰੋਸ਼ਨੀ ਅਸਲੀ ਭਾਸਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਿਨ ਦੇ ਚੜ੍ਹਨ ਦਾ ਜਾਂ ਰਾਤ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੇ ਅੱਗੇ ਅਜਿਹੇ ਫ਼ਿਲਟਰ ਲਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਮਿਆਂ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਫ਼ਿਲਟਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰਾਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਗੂੜ੍ਹੇ ਨੀਲੇ ਰੰਗ ਦੇ ਫ਼ਿਲਟਰ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਦਰਤੀ ਚਾਨਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਅੱਗੇ ਲੱਗਿਆ ਸੰਤਰੀ ਰੰਗ ਦਾ ਫ਼ਿਲਟਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਜਿਹਾ ਅਹਿਸਾਸ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਮੰਨਣਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਇਸ ਟਰਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

118. ਪ੍ਰਸਤਾਵ *(Resolution)* : – 'ਪ੍ਰਸਤਾਵ' ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰਲੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਖਰ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪ੍ਰਸਤਾਵ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮੇਟਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਭਾਗ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭਕ ਹਿੱਸੇ ਵਿੱਚ ਉਠਾਏ ਗਏ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਦੇ ਹੱਲ ਸੁਝਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਉਮੀਦ ਮੁਤਾਬਕ ਮਸਲਿਆਂ ਦੇ ਹੱਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਭਾਗ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੁਭਾਵਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਨਾਉਣ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਸਤਾਵ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਹਿੱਸੇ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਰਾਏ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸਤਾਵ ਵਾਲੇ ਭਾਗ 'ਤੇ ਹੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਥਾਂ 'ਤੇ ਵਰਤੀ ਗਈ ਕਾਹਲ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਗਲਾ ਘੁੱਟ ਦੇਂਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਦਾ ਇਹ ਅਹਿਮ ਪਹਿਲੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਹਿੱਸੇ ਤੋ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਸੰਪੰਨ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ* ਵਿੱਚ ਸੰਤੀ ਦੇ ਜਾਣ ਮਗਰੋਂ ਕਾਕੂ ਲੁਹਾਰ ਦਾ ਹਥੌੜੇ ਨਾਲ ਲੋਹਾ ਕੁੱਟੀ ਜਾਣਾ ਤੇ ਉਹਦੀ ਗਹਿਰ ਗੰਭੀਰ ਚੁੱਪੀ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਸਨਸਨੀ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਉਹਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੀ ਪੀੜ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਉਸੇ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਲਈ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਬੇਮਾਇਨੇ ਹੋ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਭਾਗ ਪ੍ਰਸਤਾਵ ਦਾ ਹੀ ਰੂਪ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*)

119. ਪ੍ਰਹਸਨ *(Farce)* : – 'ਪ੍ਰਹਸਨ' ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਘਟੀਆ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹਾਸਾ ਅਤੇ ਟਿੱਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਊਲ ਜਲੂਲ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਬੇਹੂਦਾ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਬਾਰ ਬਾਰ ਹਾਸਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਹਸਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਹਾਸੇ ਨੂੰ ਬੇਹੂਦੀਆਂ ਹਰਕਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਭ ਕੁਝ ਬੇਤਰਤੀਬਾ ਤੇ ਬੇਤੁਕਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਰੇਕ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਘਟਨਾ ਉਲਾਰ ਕਿਸਮ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਯਾਨਿ ਬੇਤਰਤੀਬੀ, ਬੇਤੁਕੇਪਣ ਅਤੇ ਬੇਤੁਕੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਲਗਾਤਾਰ ਹਸਾਉਂਦੇ ਰਹਿਣਾ ਪ੍ਰਹਸਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਛਾਣ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਤੇਜ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਗੁੱਝੀਆਂ ਚੋਟਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਹਾਸਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਹਾਸਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅੰਦਰੋਂ ਸ਼ੁੱਧ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਅੰਦਰ ਜੋਕਰ ਬਣ ਕੇ ਖਰਮਸਤੀ ਕਰਨ ਅਤੇ ਪਾਸ਼ਵਿਕ ਵਿਹਾਰ ਦੀ ਬਿਰਤੀ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ

ਨਿਕਾਸ ਪ੍ਰਹਸਨ ਵਰਗੀ ਰਚਨਾ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਹਸਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਹਸਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਮਨੋਬਲ ਹੋਰ ਉੱਚਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਪ੍ਰਸੰਨ ਹੋ ਕੇ ਉੱਚੀ ਉੱਚੀ ਹਸਦੇ ਹਨ; ਅਜਿਹਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਉਸਦਾ ਜੋਸ਼ ਲਗਾਤਾਰ ਵਧਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਪ੍ਰਹਸਨ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਹਾਸਾ ਉਪਜਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਹਾਸੇ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਬਕਾਇਦਾ ਇੱਕ ਕ੍ਰਮ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸੂਝ ਦੀ ਪਰਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਚੀ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਬੇਤੁਕਾ ਹਾਸਾ ਮਹਿਜ਼ ਨਿਰਾਰਥਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਪਿਛੇ ਛੁਪੇ ਵਿਅੰਗ ਤੇ ਚੋਟ ਨਾਲ ਹੀ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਹਸਨ ਨਾਟਕ ਹਰੇਕ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਬੇਨਕਾਬ ਕਰਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਕਿਧਰੇ ਠਹਿਰਾਓ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਕਾਰਜ ਦੀ ਇਸ ਫ਼ੁਰਤੀ ਤੇ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਰਚਨਾ ਹਸਾਉਣੀ ਜਾਪਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*; ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : *ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ*)

120. ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਧੁਨੀ ਨਾਟਕ *(Light sound play)* :– ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਤੇ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦੂਰੋ ਦੇਖਿਆਂ ਇਉਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਹੀ ਸ਼ਬਦ ਨਿਕਲ ਰਹੇ ਹੋਣ ਜਦ ਕਿ ਵਾਸਤਵ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁੱਜ ਰਹੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਚਿਕ ਸਾਤਵਿਕ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲੋਂ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਕਈ ਗੁਣਾਂ ਵੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਭਾਵ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਮੰਚ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਣ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਗੀਤ, ਸੰਗੀਤ, ਸਮੂਹਗਾਣ ਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਢੁਕਵੇਂ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਤੇ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਢੁਕਵੇਂ ਤਾਲਮੇਲ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਉਚਿਤ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਖੰਡਿਤ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਹਿੱਸਿਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਨਹੀਂ ਹੈ। *ਸਿਫ਼ਤੀ*

ਦਾ ਘਰ ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਸ਼ਹਿਰ ਬਾਰੇ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਮੰਚਣ ਬਹੁਤਾ ਸਫ਼ਲ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋਇਆ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਕਰਾਫ਼ਟ ਦੀ ਬਕਾਇਦਾ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਲੋੜੀਂਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਸਹੀ ਵਿੱਥ ਇਸ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵਸ ਨੂੰ ਚਿਤਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹਦੇ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਵਿੱਥ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਸਹੀ ਸੋਝੀ, ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਸਮਝ, ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਿਧੀ ਦਾ ਗਿਆਨ ਹੋਣਾ ਬੜਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਅਸਫ਼ਲ ਕਰਾਰ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਭਾਵ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ : – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*)

121. ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਕਲਪ : – ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਦਾ ਜਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਅਨੁਰੂਪ, ਵਿਰੂਪ ਅਤੇ ਰੂਪ-ਅਨੁਰੂਪ। ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਪਹਿਰਾਵੇ, ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਅਤੇ ਵਸਤਰਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸਤਰੀ, ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਰੂਪ ਅਨੁਰੂਪ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੀ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਹਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸੁਭਾਅ, ਆਦਤਾਂ ਅਤੇ ਰੁਚੀਆਂ ਮੁਤਾਬਕ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਅਨੁਰੂਪ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਲੜਾਈਆਂ ਤੇ ਜੰਗਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਮਰਦ ਪਾਤਰ, ਔਰਤਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾ ਸਕਦੇ ਹਨ ਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੋਮਲ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਔਰਤਾਂ ਵਧੇਰੇ ਵਧੀਆ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਰ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਰਤੀ ਭਾਵ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾ, ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਨਜ਼ਾਕਤ ਮਰਦਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਸ਼ਕਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਭਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਅਨੁਰੂਪ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਿਰੂਪ ਭੂਮਿਕਾ ਦਾ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪਹਿਰਾਵੇ, ਗਹਿਣਿਆਂ ਅਤੇ ਅਸਤਰ ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸਰੂਪ ਨੂੰ ਬਦਲ ਕੇ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਹਨੂੰਮਾਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਅਜਿਹੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਅਤੇ ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ

ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਹਨੂੰਮਾਨ ਦਾ ਆਭਾਸ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਵਿਰੂਪ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਛੁਪਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਰੂਪ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਧਾਰਨ ਕਰਨ ਲੱਗਿਆਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਤਾਂ ਹੀ ਭਗਵਾਨ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰਨਗੇ ਜੇਕਰ ਉਹਦੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਮਿੱਥ ਵਿੱਚ ਪਏ ਭਗਵਾਨ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਬਿੰਬ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਣ ਵਾਲੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਉਸੇ ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਰੂਪ ਦਾ ਪਾਤਰ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਵਿਰੂਪ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਈ ਵਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੋਲ ਵਿੱਚ ਇੰਨਾ ਖੁਭ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਖਤਮ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਪਣੇ ਅਸਲੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਾਪਸ ਆਉਂਦਿਆਂ ਉਸ ਨੂੰ ਲੰਮਾ ਸਮਾਂ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨਾਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

122. ਪ੍ਰਗਟਾਅਵਾਦੀ ਨਾਟ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ : – ਪ੍ਰਗਟਾਅਵਾਦ ਲਈ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ Expressionism ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਜਰਮਨੀ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਸੰਸਾਰ ਯੁੱਧ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਸਮੁੱਚੇ ਵਿਸ਼ਵ ਚਿੰਤਨ ਵਿੱਚ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਵਰਤਨ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਸੰਸਾਰ ਯੁੱਧ ਵਿੱਚ ਜਰਮਨ ਦੀ ਹੋਈ ਹਾਰ ਕਾਰਨ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸੋਚਣ ਢੰਗ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਆਪਣੀ ਸੁਰੱਖਿਆ ਪ੍ਰਤੀ ਉਹਨਾਂ ਵਿੱਚ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਆਗਾਜ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਜਰਮਨੀ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਪ੍ਰਗਟਾਅਵਾਦ ਦੀ ਰੁਚੀ ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਤੱਕ ਸਮੁੱਚੇ ਯੂਰਪ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਿਅਕਤੀਵਾਦੀ ਰੁਚੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਬਾਹਰਮੁਖੀ ਜਗਤ ਦੇ ਨਿੱਜੀ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਰਮਨੀ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਅਜਿਹੀ ਵਿਸ਼ਾਦਗ੍ਰਸਤ ਸਥਿਤੀ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਉਥੋਂ ਦੇ ਨਾਟ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟਾਅਵਾਦ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਪ੍ਰਗਟਾਅਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਲਿਖੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਵਿਅਕਤੀਵਾਦੀ ਰੁਚੀ ਹਾਵੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਰੋਧ ਅਤੇ ਵਿਦਰੋਹ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਿੱਜੀ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਵੇਲੇ ਕਵੀ ਕਾਵਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਲੇਖਕ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ

ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਵਸਥਾ ਅਤੇ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਨਕਾਰਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਰਿਤ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਵੀ ਲੇਖਕ ਦੇ ਨਿਜੀ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਸਮੂਰਤੀਕਰਣ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਇਸ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਨਿਰਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸੰਕਟ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਨਿੱਜੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਕਰਨ ਦਾ ਯਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੁਬਿਧਾ ਅਤੇ ਦੁਚਿਤੀ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮਾਨਸਿਕ ਉਲਝਣਾਂ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਸੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਖੰਡਿਤ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਦੀ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦਬੀਆਂ ਘੁਟੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਗ੍ਰਸੇ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸੱਚ ਨਾਲ ਸਮਝੌਤਾ ਕਰਨਾ ਗਵਾਰਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅੰਕ ਵੰਡ ਤੋਂ ਗੁਰੇਜ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਬਿਰਤੀ ਖੰਡਿਤ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਸਮਾਂ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਡੇਢ ਘੰਟੇ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕ ਅਕੇਵਾਂ ਮਹਿਸੂਸ ਨਾ ਕਰਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਛੋਟੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਲੋੜ ਉੱਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਨਿੱਕੀ ਤੋਂ ਨਿੱਕੀ ਅਦਾ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓਂ ਦੇਖ ਸਕਣ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕ ਹੋਣ ਦਾ ਵੀ ਮੌਕਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਸਕਣ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀਆਂ ਹਦਾਇਤਾਂ ਤੋਂ ਸੁਰਖ਼ਰੂ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਪਰੰਪਰਕ ਵਿਧੀ ਤੋਂ ਉਲਟ ਇਸ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਮੇਕਅੱਪ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਸੁਆਲ ਹੈ, ਸਟਰਿੰਡਬਰਗ ਨੇ ਚਿੰਨਾਤਮਕ ਕਾਰਜ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਉੱਤੇ ਵਧੇਰੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਧਾਰਨਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਵੈਡੇਕਾਈਂਡ ਯੂਜੀਨ ਓ ਨੀਲ, ਐਲਮਰ ਰਾਈਸ ਆਦਿ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਵਾਇਤੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ, ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਰੰਗਮੰਚ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਭਾਸ਼ਨੀ ਸੰਵਾਦ ਤੇ ਸਧਾਰਣ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਅਲੰਕਾਰੀ ਚਰਿੱਤਰ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਉੱਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਗਟਾਅਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਜਿੱਥੇ ਵੱਥ ਪੱਖੋਂ ਮਨੁੱਖੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਤੋਂ ਬਗਾਵਤ ਅਤੇ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਉੱਥੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ ਇਸ ਦੀ ਵਿੱਲਖਣਤਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ ਸਿੱਧ ਹੋਏ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : *ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ*)

123. ਪ੍ਰਚਾਰ (*Propaganda*) :- ਏਂਗਲਜ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਥਨ ਹੈ ਕਿ ਵਿਚਾਰ ਜਾਂ ਸੰਦੇਸ਼ ਕਿਸੇ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਫ਼ੁੱਲ ਦੀ ਖੁਸ਼ਬੂ ਵਾਂਗ ਸਮਾਇਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਕਿਸੇ ਸਾਹਿਤਕ ਪਾਠ ਵਿੱਚੋਂ ਸੁੱਤੇਸਿਧ ਉਭਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਕਤੀਆਂ ਜਾਂ ਭਾਸ਼ਣ ਰਾਹੀਂ ਨਹੀਂ। ਜੇ ਅਜਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਪ੍ਰਚਾਰ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਅਜਿਹੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਲਾਰ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਸੁਰ ਭਾਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਖ਼ਤਰੇ ਵਿੱਚ ਪੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਾ ਤੱਤ ਵਿਹੂਣਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਸ਼ਨੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਿਆਰ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ 'ਬੱਲੇ ਬੱਲੇ' ਲੈਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਾਪੇਗੰਡੇ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਉਤਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸੁਹਜ ਤੋਂ ਊਣਾ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਰੁਚੀਆਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਤੱਤ ਦੀ ਅਵਹੇਲਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕੋ ਇੱਕ ਮਕਸਦ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਸਿੱਧੀ ਸਪਸ਼ਟ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨੀ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਰੱਖਣ ਲਈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬੌਧਿਕ ਮਿਆਰ ਪ੍ਰਤੀ ਸ਼ੰਕਾ ਦੇ ਭੈਅ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਉੱਤੇ ਭਾਰੂ ਰਹੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਕਿਸੇ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਰੁਚੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਮਜ਼ੋਰੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਹੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਰੁਚੀ ਅਧੀਨ ਸਿਰਜੇ ਗਏ ਸੰਵਾਦ ਰਚਨਾ ਉੱਤੇ ਬੋਝਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਭਾਸ਼ਨੀ ਸੁਰ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਨਾਲੋਂ ਪੜ੍ਹੇ ਜਾਣ ਦੀ ਕਲਾ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਕਰਨਾ ਜਿੱਥੇ ਇਸਦੇ ਮੰਚੀ ਪੱਖ ਨੂੰ ਉਪੇਖ਼ਿਅਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਵੀ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਨਾਟਕ ਅੰਦਰਲੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ 'ਤੇ ਵਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਵੱਡਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਪਰ ਉਸਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦਾ ਦੋਸ਼ ਲੱਗਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂ ਕਿ ਉਸਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਆ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰੂ-ਬ-ਰੂ ਹੋਣਾ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਕਿਸਮ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਨਾਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ

ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦਾ ਵਾਧਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਰੁਚੀ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਯੋਜਨ ਸਮਾਜਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਚੇਤਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਰੋਕਾਰ ਦੂਜੈਲਾ ਸਥਾਨ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਰੁਚੀ ਕਾਰਨ ਸੰਵਾਦ ਭਾਸ਼ਨੀ ਰੂਪ ਲੈ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਰੁਚੀ ਤੋਂ ਕਾਫ਼ੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਮੁਕਤ ਹੋਏ ਹਨ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਤੇ ਆਤਮਜੀਤ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਨਾਟ ਨੇਮਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਕਈ ਥਾਈਂ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਭਾਰੂ ਹੋਈ ਨਜ਼ਰੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਇਹ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਆਪ ਬੋਲਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮਾਜ ਦੇ ਪੀੜਤ ਵਰਗ ਦੀ ਧਿਰ ਬਣਦਾ ਹੋਇਆ ਭਾਵੁਕਤਾ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਉਸਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿੱਚ ਉਚੇਚ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਨਪੜ੍ਹ ਤੇ ਅਧਪੜ੍ਹ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪਾਤਰ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਵਿਚਾਰ ਵਟਾਂਦਰਾ ਕਰਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹਾ ਰੁਝਾਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੁਹਜ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਨਿੱਕੇ ਸੂਰਜਾਂ ਦੀ ਲੜਾਈ*** ਵਿੱਚ ਇਹ ਉਲਾਰ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਦੂਜੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਕਾਫ਼ੀ ਘੱਟ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਮੁੱਖ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦੋ ਢੰਗਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੰਚੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਲੋਂ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਪਹਿਲ ਦੇਣ ਦੀ ਸੋਚਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਾਤਰ ਉਹਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਵਕਾਲਤ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਉੱਤੇ ਲਾਊਡ ਹੋਣ ਦਾ ਇਲਜ਼ਾਮ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਮੁਖ਼ਾਤਬ ਹੁੰਦੇ ਹਨ; ਅਜਿਹਾ ਰੁਝਾਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਹਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*)

124. **ਪ੍ਰਚਾਰਵਾਦੀ ਨਾਟਕ** *(Propaganda theatre)* : – ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਸ ਰੂਪ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਧਾਰਮਿਕ ਜਾਂ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਾਰਜੋਰੀ ਬੋਲਟਨ (Marjorie Boulton) ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਤੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਰਾਜਸੀ ਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ

ਅਜਿਹੀ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਮੁਖਾਤਬ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕਾਂ ਉੱਤੇ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦਾ ਅਸਰ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਿਆਨ ਕੀਤੀ ਗੱਲਬਾਤ ਨਾਲੋਂ ਅੱਖਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀ ਘਟਨਾ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਸਦਾ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਹਰੇਕ ਧਰਮ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਧਰਮ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਪੱਛਮ ਵਿੱਚ ਈਸਾਈ ਧਰਮ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਬਦਲਣ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਦਾ ਮੋਹਰੀ ਬਣੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰ ਕਲਾ ਰੂਪ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵੱਡਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਤੋਂ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਕਲਾਤਮਕ ਰੁਚੀਆਂ ਤੋਂ ਵਿਹੂਣਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਖ਼ੁਦ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਉਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚੋਂ ਸੁਭਾਵਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਹਾਵੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ। ਸਿੱਖ ਗੁਰੂਆਂ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਤੇ ਅਸੂਲਾਂ ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ। ***ਹਿੰਦ ਦੀ ਚਾਦਰ, ਗਗਨ ਮੈਂ ਥਾਲੁ, ਸਭ ਕਿਛੁ ਹੋਤ ਉਪਾਇ, ਆਪਣਾ ਮੂਲ ਪਛਾਣ, ਜਿਨ ਸਚ ਪਲੇ ਹੋਇ, ਅਸੀਂ ਦੂਣ ਸਵਾਇ ਹੋਇ*** ਆਦਿ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਸਿੱਖੀ ਸਿਧਾਤਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਭਾਰੂ ਹੁੰਦੀ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਉਹਦੇ ਪਾਤਰ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਦਰਅਸਲ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਕਾਇਮ ਰਹੇ। ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕ ਉਹੀ ਗਿਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਹੋਣ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਨਾ ਕਰਾਵੇ ਸਗੋਂ ਉਹਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਸਹਿਜ ਸੁਭਾ ਉਜਾਗਰ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ***; Marjorie Boulton : *The Anatomy of Drama*)

125. ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ/ਸੰਕੇਤਾਤਮਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ : – ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਵੱਡ ਆਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨਾਲ ਚਿਤਰਣ ਵਿੱਚ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਪੰਜਾਬੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਨੰਦਾ ਕਾਲ ਦਾ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਸੀ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਧੁਰ ਅੰਦਰਲੇ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਾਂਝ ਪੁਆਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗਾਰਗੀ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤਾ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਕਸਿਤ ਰੂਪ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਰੇਟਰ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਬਾਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। *ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਤੀ ਦੇ ਅਤ੍ਰਿਪਤ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅੱਗ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਰਾਹੀਂ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਹੋਈ ਹੈ। ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿੱਚ ਆਤਮਜੀਤ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਿਲ ਹੈ। ਉਹਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਾਟਕੀ ਵਸਤ, ਸੰਵਾਦ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਲਗੱਡ ਹੋ ਕੇ ਸਾਰਥਕਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਰਚਨਾ ਦੇ ਬਹੁਪਰਤੀ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਰਸਾਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਉਸਨੂੰ ਕਹੀਂ* ਅਤੇ *ਤੁਹਾਨੂੰ ਕਿਹੜਾ ਰੰਗ ਪਸੰਦ ਹੈ* ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਹਵਾ ਮਹਲ, ਦਾਇਰਾ ਤੇ ਸਲੀਬ, ਮੁਰਗੀਖਾਨਾ, ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ* ਕਲਾਤਮਕ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। *ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਚਿੰਨ੍ਹ ਡਰਿਫ਼ਟ ਵੁੱਡ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਡਰਾਇੰਗ ਰੂਮ ਵਿੱਚ ਸ਼ੋ ਪੀਸ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਈ ਇਹ ਡਰਿਫ਼ਟ ਵੁੱਡ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਜਗਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਵੀਨਾ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਇਸ ਡਰਿਫ਼ਟ ਵੁੱਡ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਮਰਦ, ਔਰਤ ਨੂੰ ਇੱਕ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਸ਼ੋ ਪੀਸ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੀਉਂਦੇ ਜਾਗਦੇ, ਪਲਰਦੇ, ਝੂਮਦੇ ਰੁੱਖ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ। ਮਰਦ ਨੂੰ ਘਰ ਦੀ ਸਜਾਵਟ ਲਈ ਰੁੱਖ ਦੀ ਲੋੜ ਤਾਂ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਜੜ੍ਹੋਂ ਟੁੱਟਿਆ ਹੋਇਆ ਰੁੱਖ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਵਧਣ ਫੈਲਣ ਦੀ ਕੋਈ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਸਤ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਰੂਪਮਾਨ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਇਸ ਚਿੰਨ੍ਹ ਰਾਹੀਂ ਇਹ ਦਰਸਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਔਰਤ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਘਰ ਦੇ

ਡਰਾਇੰਗ ਰੂਮ ਵਿੱਚ ਪਈ ਮਹਿਜ਼ ਇੱਕ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਸ਼ੋ ਪੀਸ ਵਰਗੀ ਹੈ। ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਖੋਲ੍ਹਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਰੁਚੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਦੋਂ ਹੀ ਸਫ਼ਲ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਸੰਦੇਸ਼, ਵਰਤੇ ਗਏ ਚਿੰਨ੍ਹ ਰਾਹੀਂ ਸਮੁੱਚੀਆਂ ਅਰਥ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਬਿਨਾਂ ਵਿਆਖਿਆ ਦੀ ਰੁਚੀ ਤੋਂ ਉਜਾਗਰ ਕਰੇ।

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਬਹੁਤਾ ਸੰਦਰਭ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਰਾਹੀਂ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਸਹਿਜ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਉਸਨੂੰ ਕਹੀਂ* ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰ ਵਿੱਚ ਆਤੂ ਦਾ ਖਿੜਕੀ ਖੁਲ੍ਹਵਾਉਣਾ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤ ਚਿੰਨ੍ਹ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪਰਿਪੇਖ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਖਿੜਕੀ ਦਾ ਖੁਲ੍ਹਣਾ, ਆਤੂ ਦਾ ਮਾਨਸਿਕ ਬੋਝ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਫਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ* ; ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : *ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ*)

126. **ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ** *(Performing art)* : – ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦਾ ਮੰਚੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਤੋਂ ਇਸਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਪਿਛੇ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਸੂਝ ਅਤੇ ਨਾਟ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਵਿਚਲੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਸਮੁੱਚੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਵਿਧੀਵਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕ੍ਰਮ ਤੇ ਤਰਤੀਬ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਹੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਦਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਮੂਰਤੀਕਰਨ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਰਚਨਾ ਦੇ ਬਹੁਪਰਤੀ ਅਰਥ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੀ ਨਿੱਕੀ ਤੋਂ ਨਿੱਕੀ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਜੈਸਚਰ, ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਤੇ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀ ਉਤਪੰਨ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹਰੇਕ ਅਰਥ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਸਾਰਥਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਸਿਰਜਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਚਾਹੇ ਇਹ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਬੋਲਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਫੇਰ ਉਸਦੇ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਹਰਕਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇ। ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀ ਹਰ ਗਤੀਵਿਧੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਹੀ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਵਰਤਾਰਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਸਥਿਰਤਾ (Stability) ਦੇ ਅੰਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਇਹ ਕਲਾ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਇੱਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਦੂਜੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਣ ਵਾਲਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੋਵੇ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਕਿਸੀ ਵੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨ ਨਹੀਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਇਹ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪਾਂ ਤੋਂ ਭਿੰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸ਼ਬਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਟੈਕਸਟ ਕਾਲ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨ ਅਤੇ ਸੁਣਨ ਵੇਲੇ ਪਾਠਕ ਦੇ ਮਨ ਉੱਤੇ ਇਸ ਦਾ ਮਾਨਸਿਕ ਬਿੰਬ ਉਭਰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਕੇਵਲ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾ ਰਹਿ ਕੇ ਸਗੋਂ ਵਸਤੂ ਦਾ ਸਮੂਰਤੀਕਰਨ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਇਹ ਪਰਿਪੇਖ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਵੀ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨਾਲੋਂ ਇਸ ਦੀ ਵੱਖਰਤਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਕ ਹੋਣ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਕਾਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਯਥਾਰਥ ਅਸਲ ਯਥਾਰਥ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਚਿਹਨੀਕ੍ਰਿਤ ਰੂਪ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ*; ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ (ਸੰਪਾ.) : *ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼*)

127. **ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕ *(Experimental theatre)*** : - ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਛੇਵੇਂ ਅਤੇ ਸਤਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਸ਼ਿਲਪ ਪੱਖੋਂ ਨਵੇਂ ਰੁਝਾਨਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈ। ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਵੀਨਤਾ ਦੇ ਇਸੇ ਸੰਕਲਪ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੌਰ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਅਤੇ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਨੇ 'ਬਾਬਾ ਬੋਹੜ' ਇਕਾਂਗੀ ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਬੋਹੜ ਸਮੇਂ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਬੀਤੇ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਿਰਜੀਵ ਵਸਤਾਂ ਦਾ ਮਾਨਵੀਕਰਨ ਕਰਨ ਦਾ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸੇਖੋਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਿਲਪ ਅਤੇ ਰੰਗ ਮੰਚ ਪੱਖੋਂ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਦੀ ਵੰਨਸੁਵੰਨਤਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। *ਸੁਲਤਾਨ ਰਜ਼ੀਆ* ਉਸ ਦਾ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਰਵਾਇਤੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸ਼ੈਲੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਨ ਪਰ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ

ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸਨੇ ਮਨੁੱਖੀ ਮਨੋਗੁੰਝਲਾਂ ਤੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਛਾਇਆ ਨਾਟ, ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਅਤੇ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਬੜੇ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ। *ਜਿਊਂਦੀ ਲਾਸ਼* ਉਸ ਦਾ ਇੱਕ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਮਨੁੱਖੀ ਹੱਡੀਆਂ ਦੇ ਪਿੰਜਰ ਨੂੰ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿੱਚ ਦਰਸਾ ਕੇ ਵਿੱਲਖਣ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। *ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਦੂਰ* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਜਾਨਵਰ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਤੀਨਾਇਕ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੇ ਮੰਚ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੱਖੋਂ ਨਵਾਂ ਤਜਰਬਾ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਅਸਲ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਬੜਾ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਆਪ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਘੁੰਮਣ ਨੇ ਮੰਚ ਪੱਖੋਂ ਹਰ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਪੱਖੋਂ ਨਵੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਉਜਾਗਰ ਹੋਈਆਂ। ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਰੁਚੀ ਦਾ ਇਹ ਰੁਝਾਨ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ ’ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੱਛਮ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਬੂਲਣ ਵਿੱਚ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਮੋਹਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਐਬਸਰਡ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸੇਠੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਕਿੰਗ, ਮਿਰਜ਼ਾ ਤੇ ਸਪੇਰਾ, ਭਰਿਆ ਭਰਿਆ ਸੱਖਣਾ ਸੱਖਣਾ, ਇਹ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਹੈ ਦੋਸਤੋ*; ਵਿਸ਼ੇ, ਤਕਨੀਕ ਅਤੇ ਮੰਚ ਪੱਖੋਂ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਹਨ। *ਭਰਿਆ ਭਰਿਆ ਸੱਖਣਾ ਸੱਖਣਾ* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਮੱਧਵਰਗੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ’ਤੇ ਕਾਟਵਾਂ ਵਿਅੰਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਦਾ ਇਹ ਵਰਗ ਬਾਹਰੋਂ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਬੜਾ ਭਰਪੂਰ ਤੇ ਖੁਸ਼ਹਾਲ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਵਾਸਤਵਿਕਤਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਰਗ ਦਾ ਜੀਵਨ ਜੀਉਣ ਦਾ ਢੰਗ ਬਿਲਕੁਲ ਖੋਖਲਾ ਤੇ ਅਕਾਊ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਅੱਕ ਥੱਕ ਕੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਜੀਊਂ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿੰਗ ਮਿਰਜ਼ਾ ਤੇ ਸਪੇਰਾ ਉਸ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਐਬਸਰਡ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। *ਮਰਦ ਮਰਦ ਨਹੀਂ ਤੀਵੀਂ ਤੀਵੀਂ ਨਹੀਂ* ਵਿੱਚ ਹਵਾਈ ਜਹਾਜ ਦੇ ਹਾਦਸੇ ਤੋਂ ਬਚੇ ਦੋ ਅਜਨਬੀ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਬੜੇ ਗੰਭੀਰ ਮਸਲਿਆਂ ਉੱਤੇ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪੂਰਾ ਨਾਟਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਕੇਵਲ ਦੋ ਹੈ। *ਇਹ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਹੈ ਦੋਸਤੋ* ਵੀ ਉਸ ਦਾ ਐਬਸਰਡ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਕਲਾਮਈ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਸੇਠੀ ਨੇ ਕੇਵਲ ਸ਼ਿਲਪ ਪੱਖੋਂ ਹੀ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਹੀਂ ਕੀਤੇ

ਸਗੋਂ ਵਿਸ਼ੇ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਦਲੇਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ। ਮਹਾਂਨਗਰੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਪਾਜਾਂ ਨੂੰ ਨਿਧੜਕ ਹੋ ਕੇ ਉਘਾੜਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਤੇ ਵਰਜਿਤ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸੇਠੀ ਦੀ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਰੁਚੀ ਅਹਿਮ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। *ਪੈਬਲ ਬੀਚ* ਤੇ *ਲੌਂਗ ਗੁਆਚਾ* ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਸ਼ਿਲਪ ਪੱਖੋਂ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਹੰਢੇ ਵਰਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਜ਼ਰੂਰੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ ਨੇ ਧਾਰਮਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਿਆਉਣ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਅਹਿਸਾਸ ਦਿਵਾਉਣ ਦਾ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ। ਇਸੇ ਵਿਧੀ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦਿਆਂ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਿੱਖ ਗੁਰੂਆਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਸ਼ਬਦ ਗਾਇਨ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਜੁਗਤ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵੱਲੋਂ ਅਪਣਾਈ ਗਈ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਵਿਲੱਖਣ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੱਥ ਅਤੇ ਕੱਥ ਪੱਖੋਂ ਅਮੀਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸਮਕਾਲੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ *ਚਾਬੀਆਂ*, *ਮੁਰਗੀਖਾਨਾ*, *ਸਾਢੇ ਤਿੰਨ ਲੱਤਾਂ ਵਾਲਾ ਮੇਜ਼*, *ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ* ਅਤੇ *ਸ਼ਹਿਰ ਬੀਮਾਰ ਹੈ*, ਹਨ। ਪੁਰਾਤਨ ਮਿੱਥ ਨੂੰ ਅਜੋਕੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਉਸ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕ *ਪੂਰਨ* ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿਧੂ, ਸਵਰਾਜਬੀਰ, ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਅਜੋਕੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਰੂਪ ਪੱਖੋਂ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਨਵੀਆਂ ਉਮੀਦਾਂ ਜਗਾਈਆਂ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : *ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾਟ ਚਿੰਤਨ*)

128. ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਥੀਏਟਰ *(Prithvi Theatre)* : - ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਨਿਰਮਾਤਾ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਬਣਾਉਣ ਤੇ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਪੂਰਾ ਸ਼੍ਰੇ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਨੂੰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ, ਦੀਵਾਰ, ਪਠਾਣ, ਗੱਦਾਰ ਅਤੇ ਆਹੂਤੀ ਹਨ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਖੇਡਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦਾ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਨੇ ਦੁਸ਼ਅੰਤ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਆਪ ਨਿਭਾਈ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਕ ਰੰਗਣ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ ਤਸਵੀਰਾਂ ਤੇ ਮੰਚੀ ਸਮੱਗਰੀ

ਨਾਲ ਮੰਚ ਸੱਜਾ ਨੂੰ ਬੋਝਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਸਫ਼ਲ ਰਹੀ। *ਪਠਾਣ* ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਨੂੰ ਉੱਚ ਪੱਧਰੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਹਾਸਲ ਹੋਈ। ਤੱਤਕਾਲੀ ਸਮੇਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਹਿੰਦੂ-ਮੁਸਲਮ ਭਾਈਚਾਰੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਗਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਨੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਨੂੰ ਵੱਡਅਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਦੀ ਛਾਪ ਸਪਸ਼ੱਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਖ਼ੁਦ ਕਰਦਾ ਸੀ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਪਠਾਣ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਨੇ ਚੌਦਾਂ ਸਾਲ ਤੱਕ ਲਗਾਤਾਰ ਪਠਾਣ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਬਾਕੀ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਗੌਣ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਬੰਬਈ ਦੇ ਓਪੇਰਾ ਹਾਊਸ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਸਦੇ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਕਿਰਾਏ ਦੀ ਅਦਾਇਗੀ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਭਾਰੀ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਤਹਿਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਖਤਮ ਹੋਣ 'ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੋਂ ਉਮੀਦ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੀ ਇੱਛਾ ਅਨੁਸਾਰ ਕੁਝ ਨਾ ਕੁਝ ਦਾਨ ਰਾਸ਼ੀ ਦੇ ਕੇ ਜਾਣ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਪੂਰਨ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦੀ ਮੰਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ; ਇੱਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਪੱਖੇ ਵੀ ਬੰਦ ਕਰਾ ਦਿੱਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਤਾਂ ਜੋ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪੂਰੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਨਿਭਾਅ ਸਕਣ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬਿਰਤੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਖੰਡਿਤ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਲੋਂ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸ਼ੋਰ ਸ਼ਰਾਬੇ ਨੂੰ ਬਰਦਾਸ਼ਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਨੇ ਪੂਰੀ ਮਿਹਨਤ ਤੇ ਵਚਨਬੱਧਤਾ ਨਾਲ ਥੀਏਟਰ ਪ੍ਰਤੀ ਆਪਣੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਨੂੰ ਨਿਭਾਇਆ। ਹਿੰਦੀ ਵਿੱਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਦਾ ਸਿਹਰਾ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਦੇ ਸਿਰ ਤੇ ਬੱਝਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਨਾਇਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। 1960 ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਦੀ ਖ਼ਰਾਬ ਸਿਹਤ ਕਾਰਨ ਉਸ ਨੇ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਬੰਦ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਮਨਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਰੰਗਮੰਚ*)

129. ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਥੀਏਟਰ *(Proscenium theatre)* : – ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਆ ਥੀਏਟਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ

ਭਾਵ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਲਪ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਹਾਲ ਕਮਰੇ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਉੱਚਾ ਥੜ੍ਹਾ ਬਣਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਅਦਾਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਥੜ੍ਹੇ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਲਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤਰਤੀਬ ਵਿੱਚ ਸੀਟਾਂ ਲੱਗੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਆਮ ਤੌਰ ’ਤੇ ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲੰਮੇਂ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਦਰਸ਼ਕ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਬੈਠੇ ਦਰਸ਼ਕ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪੋ ਆਪਣੇ ਸੀਮਾ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਰਹਿੰਦੇ ਹੋਏ ਆਪਣਾ ਕਾਰਜ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਦਾਕਾਰ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਬਿਲਕੁਲ ਸਹਿਜ ਢੰਗ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਉਂ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਸਾਹਮਣੇ ਬੈਠੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਵਾਹ ਨਾ ਹੋਵੇ। ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਸਟੇਜ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਅੰਤਰਮੁਖਤਾ ਵਾਲੀ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਹਿੱਸੇਦਾਰੀ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਜਾਹਰ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ। ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਥੀਏਟਰ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਭਰਮ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਲਾਈਵ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ –ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ : *ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ*)

130. ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ *(Pakistani punjabi play)* : – ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਦੇਸ਼ ਵੰਡ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ। ਇਸਲਾਮੀ ਦੇਸ਼ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਮੰਚੀ ਛੁਹ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੀ। ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਨੂੰ ਸਟੇਜੀ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪੁਸਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਤ ਹੋਇਆ ਬਹੁਤਾ ਨਾਟਕ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਹੀ ਹੈ। ਰਫ਼ੀ ਮੀਰ ਉਥੋਂ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ, ਉਸ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਆਗਾ ਅਸ਼ਰਫ਼, ਅਸ਼ਫ਼ਾਕ ਅਹਿਮਦ ਅਤੇ ਫ਼ਖ਼ਰ ਜ਼ਮਾਨ ਆਦਿ ਨੇ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਨਵੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤੀਆਂ। ਟੀ.ਵੀ. ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦਾ ਰੁਝਾਨ ਵਧਿਆ। ਬਾਨੋ ਕੁਦਸੀਆ ਤੇ ਸਰਮਦ ਸਾਹਿਬਾਈ ਨੇ ਟੀ.ਵੀ

ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਇਸ ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ। *ਤੂੰ ਕੌਣ* ਤੇ *ਪੰਜਵਾਂ ਚਿਰਾਗ* ਸਰਮਦ ਸਾਹਿਬਾਈ ਦੇ ਟੀ.ਵੀ. ਲਈ ਲਿਖੇ ਗਏ ਮਸ਼ਹੂਰ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਰੇਡੀਓ ਤੇ ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਸਟੇਜੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵੀ ਅਰੰਭ ਹੋਇਆ ਪਰ ਸਟੇਜੀ ਨਾਟਕ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਘੱਟ ਲਿਖੇ ਤੇ ਖੇਡੇ ਗਏ। ਉਥੋਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਹਾਲਾਤ ਕਾਰਨ ਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਗੰਭੀਰ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਸਰਕਾਰੀ ਵਿਰੋਧ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਵਪਾਰਕ ਰੁਚੀਆਂ ਵਾਲਾ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਸਾਹਿਤਕ ਤੇ ਮਿਆਰੀ ਮਾਪਦੰਡਾਂ ਤੋਂ ਊਣਾ ਰਿਹਾ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਦੇਣ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦਰਸ਼ਕ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਕੀਤੇ।

ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਮਿਆਰੀ ਪੱਧਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਜ਼ਮ ਹੁਸੈਨ ਸੱਯਦ, ਸਰਮਦ ਸਹਿਬਾਈ, ਮੇਜਰ ਇਸਹਾਕ ਮੁਹੰਮਦ ਤੇ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਹਨ। ਗੰਭੀਰ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਮੰਚੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਹੋਏ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋ *ਪੰਜਵਾਂ ਚਿਰਾਗ, ਤਖਤ ਲਾਹੌਰ, ਕੁਕਨਸ, ਬੁਲ੍ਹਾ* ਅਤੇ *ਦੁਖ ਦਰਿਆ* ਅਜਿਹੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਲੋਂ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਗਾਰਾ ਮਿਲਿਆ ਹੈ। ਉਥੋਂ ਦੀ ਫ਼ੌਜੀ ਹਕੂਮਤ ਕਾਰਨ ਸਿਸਟਮ ਦੀਆਂ ਵਧੀਕੀਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਪ੍ਰਤੀਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਪ੍ਰਤੀਕ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਮੁੱਖ ਵਿਧੀ ਬਣ ਗਈ। ਅਸ਼ਫ਼ਾਕ ਅਹਿਮਦ ਦਾ *ਟਾਹਲੀ ਦੇ ਥੱਲੇ* ਅਤੇ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਦਾ *ਮਰਿਆ ਹੋਇਆ ਕੁੱਤਾ* ਪ੍ਰਤੀਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਵਿਦਰੋਹ ਤੇ ਬਗਾਵਤ ਦੀ ਸੁਰ ਹੈ। ਸਧਾਰਨ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਹੱਕ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦਾ ਇਹ ਨਾਟਕ ਸਿਸਟਮ ਦੀਆਂ ਦੋਖੀ ਕੀਮਤਾਂ ਦਾ ਨਕਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਧਰਮ ਪ੍ਰਤੀ ਮੂਲਵਾਦੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਦਾ ਖੰਡਨ ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਛਾਣ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਰਮਦ ਸਹਿਬਾਈ ਦਾ *ਪੰਜਵਾਂ ਚਿਰਾਗ* ਅਤੇ *ਤੂੰ ਕੌਣ* ਅਜਿਹੀਆਂ ਹੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਸਵੈ ਪਛਾਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਜਮ ਹੁਸੈਨ ਸੱਯਦ ਅਤੇ ਸ਼ਾਹਿਦ ਨਦੀਮ ਅਜਿਹੇ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲੋਕ ਵਿਰੋਧੀ ਸੱਤਾ, ਦਮਨਕਾਰੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਅਤੇ ਆਮ ਜਨਤਾ ਦੇ ਹੋ ਰਹੇ ਸ਼ੋਸ਼ਨ ਵਿਰੁੱਧ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਆਵਾਜ਼ ਉਠਾਈ ਹੈ। ਸੱਤਾ ਸਥਾਪਤੀ ਦਾ ਵਿਰੋਧ, ਫ਼ੌਜੀ ਡਿਕਟੇਟਰਸ਼ਿਪ ਅਤੇ ਅਫ਼ਸਰਸ਼ਾਹੀ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਗਾਰ ਕੇ ਜਨ ਹਿੱਤਾਂ ਦਾ ਪੱਖ ਪੂਰਿਆ ਹੈ। ਜਮਹੂਰੀ ਤਾਕਤਾਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦਾ ਖੰਡਨ ਕਰਕੇ ਸਧਾਰਨ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਹੱਕਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਜਾਗਰੂਕ ਕਰਨਾ; ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਸਮਾਜ ਦੇ ਸਮਾਜਕ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ, ਆਰਥਿਕ

ਸੰਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਆ ਰਹੇ ਬਦਲਾਵ, ਔਰਤ ਦੀ ਦਮਨਕਾਰੀ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਨਵੀਂ ਪੁਰਾਣੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਵਿੱਚ ਵੱਧ ਰਹੇ ਟਕਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਥੋਂ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਬੜੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਪਕੜ ਵਿੱਚ ਲੈ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸੱਜਾਦ ਹੈਦਰ ਦਾ ***ਬੋਲ ਮਿੱਟੀ ਦਿਆ ਬਾਵਿਆ*** ਅਤੇ ਫ਼ਖ਼ਰ ਜ਼ਮਾਨ ਦਾ ***ਜਮੀਨ ਦੇ ਸਾਕ*** ਅਜਿਹੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਨੁਹਾਰ ਬਦਲਣ ਵਿੱਚ ਉਥੋਂ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਲੱਖਣ ਰਹੀ ਹੈ। ਪਾਕਿਸਤਾਨ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਸਮਾਜਕ, ਆਰਥਕ ਤੇ ਰਾਜਸੀ ਪਰਿਵਰਤਨਾਂ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਾਵਿ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਜਨ ਸਧਾਰਣ ਦੇ ਰੂ-ਬ-ਰੂ ਕਰਕੇ ਦਮਨਕਾਰੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ ਹੈ ਤੇ ਹੱਕ ਸੱਚ ਪ੍ਰਤੀ ਆਪਣੀ ਆਵਾਜ਼ ਬੁਲੰਦ ਕਰਦਿਆਂ ਜਨ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : ***ਬੀਜ ਤੋਂ ਬਿਰਖ਼ ਤੱਕ***)

131. ਪਾਤਰ *(Character)* : - ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਸਤਰੀ ਅਤੇ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਸੰਬੰਧੀ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਤਮ, ਮਧਿਅਮ ਅਤੇ ਅਧਮ ਪਾਤਰ। ਉਤਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਗਿਆਨ- ਵਿਗਿਆਨ ਅਤੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗਿਆਨ ਬਾਰੇ ਡੂੰਘੀ ਵਾਕਫ਼ੀਅਤ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕੋਮਲ ਕਲਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਇਹ ਪਾਤਰ ਗੰਭੀਰ, ਸਖੀਦਿਲ ਅਤੇ ਤਿਆਗੀ ਬਿਰਤੀ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦੂਜਿਆਂ ਦੇ ਦੁਖਾਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਧਿਅਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਪਾਤਰ ਕੋਮਲ ਕਲਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ, ਲੋਕਾਚਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵਿਲੱਖਣ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸੂਝ ਦਾ ਮਾਲਕ, ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਸੀਲ ਅਤੇ ਮਿੱਠ ਬੋਲੜਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਅਧਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਘਟੀਆ ਸੋਚ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ, ਧੋਖੇਬਾਜ, ਚਲਾਕ, ਦੂਜਿਆਂ ਦਾ ਨੁਕਸਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਚੁਗਲਖ਼ੋਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਔਰਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਵਰਗੀਕਰਨ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨ ਤਰਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਤਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੀ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਕੋਮਲਭਾਵੀ, ਸੇਵਾ ਭਾਵ ਵਾਲੀ, ਮਿੱਠਬੋਲੜੀ, ਨਿਮਰਤਾ ਦੀ ਪੁੰਜ ਅਤੇ ਅਧੀਨਗੀ ਭਾਵ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮਾਧਿਅਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਵਾਲੀ ਇਸਤਰੀ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਵਿੱਚ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਥੋੜ੍ਹੀ ਘੱਟ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਧਮ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲੀ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਲੱਛਣ ਅਧਮ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਵਾਲੇ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਹੀ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਅਰਥਾਤ ਨਾਇਕ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਚਾਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਇਕਾਂ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ : –

ਧੀਰ ਉਦਾਤ,
ਧੀਰ ਲਲਿਤ,
ਧੀਰ ਪ੍ਰਸ਼ਾਂਤ
ਧੀਰ ਉੱਧਤ

ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਧੀਰ ਉਦਾਤ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਸੈਨਾਪਤੀ ਤੇ ਮੰਤਰੀ ਨੂੰ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਧੀਰ ਲਲਿਤ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਦੇਵਤਾ ਨੂੰ ਧੀਰ ਉਦਾਤ ਅਤੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਤੇ ਬਾਣੀਏ ਨੂੰ ਧੀਰ ਪ੍ਰਸ਼ਾਂਤ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਕਿਸਮਾਂ ਦੇ ਨਾਇਕਾਂ ਵਿੱਚ ਧੀਰਜ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਇਕਾਂ ਨਾਲ ਚਾਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਵੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਾਜੇ ਦਾ ਵਿਦੂਸ਼ਕ, ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦਾ ਸ਼ਿਸ਼, ਮੰਤਰੀ ਦਾ ਸਰਕਾਰੀ ਨੌਕਰ ਅਤੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦਾ ਵਿਦੂਸ਼ਕ, ਸਾਧੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਗੱਲਬਾਤ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਹੁਸ਼ਿਆਰ ਅਤੇ ਨਾਇਕ ਦੇ ਹਰ ਸੁੱਖ ਦੁੱਖ ਵਿੱਚ ਉਹਨੂੰ ਸਲਾਹ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਇਕ ਭਾਵੇਂ ਕਿਸੇ ਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੋਵੇ ਉਸ ਦਾ ਹਰੇਕ ਸੰਕਟ ਵਿੱਚੋਂ ਬਚ ਨਿਕਲਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਨੇਕਾਂ ਮੁਸੀਬਤਾਂ ਭੋਗਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵੀ ਉਹ ਆਪਣੇ ਮਨੋਰਥ 'ਤੇ ਵਿਜੇ ਹਾਸਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਇਕ ਲਈ ਜਿੱਤ ਹਾਸਲ ਕਰਨੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸ਼ਰਤ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੀ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵਰਗੀਕਰਨ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਪਸਰਾ, ਰਾਣੀ, ਖਾਨਦਾਨੀ ਇਸਤਰੀ ਅਤੇ ਵੇਸ਼ਯਾ, ਇਸਤਰੀ ਨਾਇਕਾ ਦੇ ਚਾਰ ਭੇਦ ਦੱਸੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਸਤਰੀ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਚਾਰ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਇਸਤਰੀ ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਧੀਰਾ, ਲਲਿਤਾ, ਉਦਾਤਾ ਅਤੇ ਨਿਭ੍ਰਿਤਾ। ਰਾਜੇ ਦੇ ਮਹੱਲ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ ਵਾਲੀ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਦਾ ਉਲੇਖ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁਝ ਇੱਕ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਹਨ ਮਹਾਦੇਵੀ, ਭੋਗਿਨੀ, ਅਨੁਚਾਰਿਕਾ, ਨਰਤਕੀ, ਨਾਟਕੀਯਾ, ਪਰਿਚਾਰਿਕਾ, ਸੰਚਾਰਿਕਾ, ਕੁਮਾਰੀ, ਆਯੁਕਤਿਕਾ ਆਦਿ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮਹਾਦੇਵੀ ਉੱਚੇ ਖਾਨਦਾਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਸ਼ਾਂਤ ਸੁਭਾਅ ਦੀ ਔਰਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ । ਰਾਜੇ ਦੀ ਸੁੱਖ ਮੰਗਣ ਵਾਲੀ ਤੇ ਰਾਜ ਦਰਬਾਰ ਦਾ ਹਿੱਤ ਚਾਹੁਣ ਵਾਲੀ ਅਜਿਹੀ ਇਸਤਰੀ ਨੂੰ ਮਹਾਦੇਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀਯਾ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿਦਿਆ ਵਿੱਚ ਮਾਹਿਰ ਇਸਤਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਾਜੇ ਦੇ ਮਹੱਲ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ ਵਾਲੀਆਂ ਇਸਤਰੀਆਂ ਰਾਜੇ ਦੀਆਂ ਵਫ਼ਾਦਾਰ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸ਼ਾਂਤ ਸੁਭਾਅ ਤੇ ਗੰਭੀਰ ਬਿਰਤੀ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਇਹ

ਔਰਤਾਂ ਲਾਲਚੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ। ਰਾਜੇ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਵਿਆਪਕ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ।

ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਅਨੁਸਾਰ ਦੇਵਤਾ, ਸੈਨਾਪਤੀ ਜਾਂ ਮੰਤਰੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਸੋਹਣੀ ਦਿਖ ਵਾਲਾ, ਮਿੱਠਾ ਬੋਲਣ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਸੁਡੌਲ ਸਰੀਰ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਉਲਟ ਬਦਸੂਰਤ ਜਾਂ ਕਰੂਪ ਕਿਸਮ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀ ਜਿਸ ਦੀ ਮੋਟੀ ਅਤੇ ਕੁਰਖ਼ਤ ਆਵਾਜ਼ ਹੋਵੇ, ਨੂੰ ਰਾਖਸ਼ ਜਾਂ ਦੈਂਤ ਦਾ ਰੋਲ ਦਿੱਤਾ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕਹਿਣ ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਹੀ ਰੋਲ ਦੇਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨੌਕਰ ਦਾ ਰੋਲ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਨਾ ਕੋਈ ਸਰੀਰਕ ਖਾਮੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ, ਸ਼ਕਲੋਂ ਭੱਦਾ ਅਤੇ ਫ਼ਟੇ ਪੁਰਾਣੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਇਸ ਰੋਲ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਕਾਰਗਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਸੂਰਤ, ਉਹਦੀ ਦਿਖ, ਉਹਦੇ ਰੋਲ ਅਨੁਕੂਲ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਆਹਾਰਯ ਪੱਖ ਅਰਥਾਤ ਪਹਿਰਾਵੇ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ; ਸਥਿਤੀ ਮੁਤਾਬਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਰੋਲ ਉਹਦੀ ਉਮਰ, ਰਹਿਣੀ ਬਹਿਣੀ ਅਤੇ ਸੁਭਾ ਦੇ ਅਨੁਰੂਪ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਗੁਣਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਦਿਆਂ ਆਪਣੇ ਆਪ 'ਚੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲ ਕੇ ਉਸ ਪਾਤਰ 'ਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਉਹ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਆਪਣੇ ਆਪੇ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਮਨਫ਼ੀ ਕਰਕੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨਾ ਹੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦੀ ਸਹੀ ਸ਼ਿਖਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਇਸੇ ਪੱਖ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵਿਸਤਾਰ ਦਿੰਦਿਆਂ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਾਤਰ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਅਨੁਰੂਪ, ਵਿਰੂਪ ਤੇ ਰੂਪ ਅਨੁਸਾਰੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ। ਅਨੁਰੂਪ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਮਰਦ, ਮਰਦ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਔਰਤ, ਔਰਤ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਰੂਪ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਬੱਚਾ, ਬੁੱਢੇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਬੁੱਢਾ, ਬੱਚੇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੂਪ ਅਨੁਸਾਰੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤੀ ਉਸ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਔਰਤ, ਮਰਦ ਦੀ ਤੇ ਮਰਦ ਔਰਤ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਯੁੱਧ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਾਂ ਭਿਆਨਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਰਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

132. **ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ** *(Parsi theatre)* : – ਅੱਠਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਪਾਰਸੀ ਲੋਕ ਈਰਾਨ ਤੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਭਾਰਤ ਦੇ ਪੱਛਮੀ ਕੰਢਿਆਂ ਤੇ ਆ ਕੇ ਵੱਸ ਗਏ ਸਨ। ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿੱਚ ਜਦੋਂ ਬੰਗਾਲ ਵਿੱਚ ਕਸਬੀ ਨਾਟਕ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆ ਰਿਹਾ ਸੀ ਤਾਂ ਕੁਝ ਪਾਰਸੀਆਂ ਨੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਆਪਣਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਇੱਕ ਪਾਰਸੀ ਫ਼ਰਾਮਜੀ ਨੇ ਵਪਾਰਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਪਹਿਲੀ ਪਾਰਸੀ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀ ਬਣਾਈ। 1930 ਤੱਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਪੂਰਾ ਬੋਲਬਾਲਾ ਰਿਹਾ। ਕੁਝ ਇੱਕ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਂ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਹਨ। ਐਲਫ਼ਰੈਡ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀ, ਓਲਡ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀ, ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕਲੱਬ, ਆਦਿ। ਪਹਿਲਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣਾ ਅਰੰਭ ਕੀਤਾ ਪਿੱਛੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ’ਤੇ ਅਧਾਰਤ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਅਦਾਕਾਰ ਸੋਹਣੀ ਦਿਖ ਵਾਲਾ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਮਾਹਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਤੜਕ ਭੜਕ ਵਾਲੀ ਤੇ ਲਿਸ਼ਕਵੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਕਾਵਿਕ ਤੇ ਲੈਅਮਈ ਸੰਵਾਦ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਗੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਖਾਸਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਹਰੇਕ ਪਾਰਸੀ ਕੰਪਨੀ ਕੋਲ ਆਪਣਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੇ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ਼ਤਿਹਾਰ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸੂਚਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਆਗਾ ਹਸ਼ਰ ਮੁਹੰਮਦ ਇਸ ਸਮੇਂ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਮਸ਼ਹੂਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਨੇ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਨਵੀਨ ਰੰਗਣ ਦਿੱਤੀ। ਤਕਨੀਕ ਪਖੋਂ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਭਾਰਤ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਪੱਛਮ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਰਲਵਾਂ ਮਿਲਵਾਂ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਮੰਚ ਦੇ ਪਿਛੇ ਗੂੜ੍ਹੇ ਰੰਗ ਦਾ ਟੰਗਿਆ ਪਰਦਾ ਪ੍ਰਿਸ਼ਟ ਭੂਮੀ ਦਾ ਕੰਮ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਤੋਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਵਿਧੀਵਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਪਾਸਨਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਸ਼ੋਖ ਰੰਗਾਂ ਨਾਲ ਲਿੱਪੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਰੰਭ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਦੁਆਰਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫੁੱਲਤ ਕੀਤਾ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਅਤੇ ਸਮੂਹਗਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ’ਤੇ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਨ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਮ ਪ੍ਰਚਲਨ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੇਰ ਰਾਤ ਨੂੰ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦੇ ਅਤੇ ਸਵੇਰੇ ਚਾਰ ਪੰਜ ਵਜੇ ਤੱਕ ਸਮਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਤਿਹਾਸ, ਮਿਥਿਹਾਸ ਅਤੇ ਰਾਸਲੀਲਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮਸ਼ਕਰੀ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਜ਼ਰੂਰ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ

ਗਾਉਣ ਨੱਚਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਜਾਣੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਨਿਭਾਉਣ ਲਈ ਕਲਾਕਾਰ ਘੰਟਿਆਂ ਬੱਧੀ ਮਸ਼ਕ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਭਾਰੀ ਹਜੂਮ ਸਾਹਮਣੇ ਆਪਣੀ ਅਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਉਚੀ ਸੁਰ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਮਾਲ ਹਾਸਿਲ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਰਦਾਂ ਵਲੋਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇੱਕ ਇੱਕ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀ ਕੋਲ ਸੌ ਤੋਂ ਡੇਢ ਸੌ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਤੱਕ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਨਾਲ ਜੁੜੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿੱਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਤੱਕ ਇਨਾਂ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦਾ ਪੂਰਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਿਹਾ। ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਪਰੰਪਰਾ ਬਹੁਤ ਮੱਧਮ ਪੈ ਗਈ ਪਰ ਭਾਰਤ ਦੀ ਹਰੇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਗਏ ਨਾਟ-ਸਾਹਿਤ ਨੇ ਸੁਚੇਤ/ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਕਬੂਲਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਉੱਤੇ ਵੀ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਪਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਥੱਲੇ ਉਪਜੀਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੇ ਸਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੋਢੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਡਾ. ਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਬਾਵਾ ਬੁਧ ਸਿੰਘ, ਅਰੂੜ ਸਿੰਘ ਤਾਇਬ, ਆਈ.ਸੀ.ਨੰਦਾ, ਕਿਰਪਾ ਸਾਗਰ, ਗਿਆਨੀ ਦਿੱਤ ਸਿੰਘ, ਵਗੈਰਾ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਪਾਰਸੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਸਨ। ਇਉਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਸੁਚੇਤ-ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ***; ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ***)

133. ਪਾਲਾ *(Folk theatre of Orissa)* : – ਉੜੀਸਾ ਦੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਗੀਤ ਵਿੱਚ ਗਾਉਣ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਪੰਜ ਤੋਂ ਛੇ ਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। *"ਮੁੱਖ ਗਾਇਕ ਸਿਰ ਉੱਤੇ ਉਨਾਬੀ ਰੰਗ ਦੀ ਦਸਤਾਰ ਪਹਿਨਦਾ ਹੈ, ਮੋਰ ਦੇ ਖੰਭਾਂ ਦੀ ਕਲਗੀ। ਕੰਨਾਂ ਵਿੱਚ ਸੋਨੇ ਦੇ ਕੁੰਡਲ। ਸੱਜੇ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਚੰਵਰ ਜੋ ਕਾਲੇ ਮ੍ਰਿਗ ਦੇ ਵਾਲਾਂ ਦਾ ਬਣਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤਿੰਨ ਸਾਜ਼ਿੰਦੇ ਵੱਡੇ-ਵੱਡੇ ਛੈਣੇ ਵਜਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇੱਕ ਜਣਾ ਹੱਠ-ਕਾਠੀ (ਕਾਠ ਦੀ ਬਣੀ ਹੋਈ ਖੜਤਾਲ ਵਰਗੀ ਚੀਜ) ਖੜਕਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਜਣਾ ਮ੍ਰਿਦੰਗ ਵਜਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਸਾਜ਼ਿੰਦੇ ਪੇਟੀਕੋਟ*

ਤੇ ਬਲਾਊਜ਼ ਪਹਿਨਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਛਾਤੀ ਉੱਤੇ ਚਾਂਦੀ ਦੇ ਤਮਗੇ ਸਜੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਲੱਕ ਕਮਰਬੰਦ ਇਸ ਪਹਿਰਾਵੇ ਵਿੱਚ ਉਹ ਅਦਭੁਤ ਨਾਰੀ ਰੂਪ ਜਾਪਦੇ ਹਨ।"

(ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ- ਲੋਕ ਨਾਟਕ, ਪੰਨਾ 188)

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਅਲੌਕਿਕ ਵਿਧਾਨ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਗਾਇਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਗਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨ੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਦਾ ਵੀ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਾਜ਼ ਵਜਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਜਦ ਤੇ ਮਸਤੀ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਗਾਇਕ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕਰਦੇ "ਹੈਂ-ਹੈਂ-ਹੈਂ" ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਨਾਲ ਸਮਾਂ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਮੁੱਖ ਗਾਇਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚੁੱਪ ਕਰਨ ਦਾ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਉਹ ਉਸੇ ਵੇਲੇ ਮੋਨ ਧਾਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਾਜ਼ਿੰਦੇ, ਮੁੱਖ ਗਾਇਕ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦੇ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਬੜਾ ਹੰਢਿਆ ਵਰਤਿਆ ਕਲਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਲੋਕ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰੀ ਨ੍ਰਿਤ ਬਾਰੇ ਵੀ ਉਸਨੂੰ ਭਰਪੂਰ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਉਸਦੀ ਉਚੇਰੀ ਮੁਹਾਰਤ ਇਸ ਕਲਾ ਰੂਪ ਨੂੰ ਵਿਲੱਖਣ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੱਡਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਸਾਹਿਤ ਸਭਿਆਚਾਰ ਬਾਰੇ ਵੀ ਉਸਦਾ ਵਿਆਪਕ ਗਿਆਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਉਹ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਤੇ ਉੜੀਸਾ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਾਹਿਤ ਵਿੱਚੋਂ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਦੇਂਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਕਮਾਲ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਗੀਤ ਦਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਅੰਦਰੂਨੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਬੜਾ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਉਹ ਪੂਰੇ ਵੇਗ ਵਿੱਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਬੜੀਆਂ ਉਚੀਆਂ ਉਚੀਆਂ ਛਾਲਾਂ ਮਾਰ ਕੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦੇ ਜੌਹਰ ਦਿਖਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਗਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਉਹ ਬਿਨਾਂ ਪਹਿਰਾਵਾ ਬਦਲੇ ਕਈ ਕਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਕਲਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੂਰਾ ਨਾਟਕ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨਾਲ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਬਦਲਣ ਨਾਲ ਇੱਕੋ ਪਾਤਰ, ਦੂਜੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਬੜੇ ਕੁਸ਼ਲ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਅ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਬਦਲਵੇਂ ਰੂਪ ਨਾਲ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਵਾਲੇ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਉਸੇ ਬਦਲਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਨੀਂ ਹੀ ਫੁਰਤੀ ਨਾਲ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਕਲਾਮਈ ਪਰਿਵਰਤਨ ਲਿਆਉਣ ਵੇਲੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਰੋਲ ਹਸਤ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕੀ ਗੀਤ ਦਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਸੂਖ਼ਮ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜਾਣੂੰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਕਥਾਵਾਂ/ਗਾਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

134. ਪਿੱਛਲਝਾਤ *(Flash Back)* :- ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਯਾਨਰਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪਿੱਛਲ ਝਾਤ ਦੀ ਜੁਗਤ ਆਮ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਇਸ ਜੁਗਤ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਘਟਨਾ ਦਾ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਜਾਂ ਸਥਿਤੀ ਬਾਰੇ ਪੂਰਾ ਵੇਰਵਾ ਨਹੀ ਦੇਂਦਾ ਸਗੋਂ ਕੁਝ ਲੁਕਾ ਰੱਖ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਾ ਬਿਆਨ ਅੱਗੇ ਚਲ ਕੇ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਪਿੱਛਲ ਝਾਤ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪਿਛਲੇ ਹਿੱਸੇ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਬਾਰੇ ਝਾਤ ਪਿੱਛੋਂ ਪੁਆਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ ਜਾਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਤੋਂ ਅਜਿਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹਾਸਿਲ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਾਂ ਫ਼ੇਰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਬੀਤ ਚੁੱਕੀ ਘਟਨਾ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਘਟਨਾ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਬਿਆਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਘਟਨਾ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਨੂੰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਘਟਨਾ ਦੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਸੂਚਨਾ ਦੇਣ ਦੇ ਢੰਗ ਰਾਹੀਂ ਬਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਬਿਆਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਗਤ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਕਈ ਮੌਕਿਆਂ 'ਤੇ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦਾ ਹੋਇਆ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਤੀਤ ਦੇ ਵੇਰਵਿਆਂ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜਦੋਂ ਪਿੰਡ ਦਾ ਸਿਆਣੀ ਉਮਰ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀ ਪਿੰਡ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤ ਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਸੁਨਹਿਰੀ ਅਤੀਤ ਦੀ ਗਾਥਾ ਸੁਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ਅੰਨ੍ਹੇ ਨਿਸ਼ਾਨਚੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪਿੱਛਲ ਝਾਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਜਗਦੀਸ਼ ਸਚਦੇਵਾ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਾਵੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਿੱਛਲਝਾਤ ਰਾਹੀਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੋਈ ਅਜਿਹਾ ਭੇਤ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਸਾਵੀ ਨੇ ਗਾਂਬੂ ਤੋਂ ਛੁਪਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਮਿੰਜਰਾਂ ਦੇ ਮੇਲੇ ਦਾ ਨਾਂ ਸੁਣ ਕੇ ਸਾਵੀ ਚੀਖਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਅਤੀਤ ਦੀਆਂ ਯਾਦਾਂ ਵਿੱਚ ਗੁਆਚ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਗਲਾ ਹਿੱਸਾ ਬੀਤੇ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਕਾਫ਼ੀ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ।

135. ਪਿੱਟ *(Pit)* :- ਮੰਚ ਦੇ ਅਗਲੇ ਪਾਸੇ ਬਣੀ ਅਜਿਹੀ ਥਾਂ ਨੂੰ ਪਿੱਟ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿੱਥੇ ਅਕਸਰ ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਬੈਠਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਥਾਂ ਸਟੇਜ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਡੂੰਘੀ ਬਣੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਮੰਚ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਬੈਠੇ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਥਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਨਹੀਂ ਸਨ

ਹੁੰਦੇ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਬਣਨ ਵਾਲੇ ਥੀਏਟਰਾਂ ਵਿੱਚ ਹੁਣ ਪਿੱਟ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

136. ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ (*Background score*) : – ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਲੇ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇੱਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਸਮੂਹਗਾਣ ਜਾਂ ਕੋਰਸ ਨਾਟਕੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹਿੱਸਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ, ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਜਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ; ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤੀਬਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਰੋਲ ਬੜਾ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਚਲਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਪਰ ਇਸਦਾ ਕਦਾਚਿਤ ਅਰਥ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਸੁਹਜ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਵਾਧਾ ਕਰਨਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਰੂਪ ਨਾਲ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਸਾਰਥਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਦਲਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਅਨੁਕੂਲ ਢੁਕਵਾਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਸਿਰਜਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਿਖਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਤੋਂ ਆ ਰਿਹਾ ਅਜਿਹਾ ਸੰਗੀਤ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨਿਭਾਉਣ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਨ ਅਤੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਢੁੱਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਬੇਲੋੜਾ ਤੇ ਬੇਮੌਕਾ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ, ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਕੇਵਲ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਤੋਂ ਲਾਂਭੇ ਹੋ ਕੇ ਮਹਿਜ਼ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਅਨੰਦ ਲੈਣ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਤੱਤ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵਿਘਨ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ

ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਅਧੂਰਾ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਗੀਤ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਦਾ ਵੀ ਬੜਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਉਲੇਖ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਵੀ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਨੂੰ ਅਧੂਰਾ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਮਰਾਠੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆ ਭਾਰਤੀ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਬੜੀ ਡੂੰਘੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਕਿਫ਼ ਸਨ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਚਿੰਤਨ ਵਿੱਚ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਵੀ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ’ਤੇ ਗਿਆਨ ਉਪਲੱਬਧ ਹੈ। ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਕੇਵਲ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਹੀ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਹੈ ਸਗੋਂ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਤੀਖਣਤਾ ਵਧਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਨਿਰਮਾਤਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਐਪੀਆ ਨੇ ਇਸ ਮੱਤ ਦੀ ਡੱਟ ਕੇ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗੀਤ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ। ਮੇਅਰਹੋਲਡ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਕਰਕੇ ਵਰਤਦਾ ਸੀ। ਦਰਅਸਲ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਜਾਂ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਅਜਿਹੇ ਖੱਪਿਆਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਸੰਗੀਤ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ’ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਲਈ ਕਈ ਵਾਰ ਬਕਾਇਦਾ ਅਜਿਹੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡਿੰਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਾਂ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਵਰਤਣ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ। ਓਪੇਰਾ/ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਲਾਈਵ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਕੰਮ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਸੰਗੀਤ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇ ਮਾਹਿਰ ਨਿਯੁਕਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ –ਵੰਦਨਾ ਕਪੂਰ : *ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮੀਖਿਆ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲ*)

137. ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ (*Puppet theatre*) : – ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ, ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਅਤਿ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਤੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਵਿਧਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਮਨੁੱਖ ਜਿੰਨਾ ਹੀ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਭਿਅਤਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸ਼ਬਦ Puppet, ਇਤਾਲਵੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਪਿਊਪਾ ਤੋਂ ਬਣਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਅਰਥ ਗੁੱਡੀ ਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ

ਲਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਪੁਤਲੀਆਂ ਨੂੰ ਸੂਤਰ ਅਰਥਾਤ ਧਾਗੇ ਨਾਲ ਬੰਨ ਕੇ ਨਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਹੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਾਲਾ ਕਿਰਦਾਰ ਹੈ। ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਦਾ ਸੰਚਾਲਕ ਆਪਣੀ ਹਸਤ ਕਲਾ ਦੇ ਸਦਕਾ ਇਸ ਨਾਟ-ਖੇਡ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕੱਪੜੇ, ਰੰਗ, ਚਮੜੇ ਅਤੇ ਲੱਕੜੀ ਤੋਂ ਬਣੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਭਰਪੂਰ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਪੁਤਲੀਆਂ ਪੰਜ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਰਾਜਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਨੂੰ ਧਾਗੇ ਨਾਲ ਨਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਟਰਿੰਗ ਪਪਿਟ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਬਹਾਦਰੀ ਦੀਆਂ ਗਾਥਾਵਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰਾਡ ਪਪਿਟ, ਸ਼ੈਡੋ ਪਪਿਟ, ਮੇਰੀਓਨੈਟ ਅਤੇ ਗਲੱਵ ਪਪਿਟ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਕਿਸਮਾਂ ਹਨ। ਵਿਸ਼ਵ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਕਸਿਤ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਛਾਇਆ ਨਾਟ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਪਰੰਪਰਾ ਉਪਲਬਦ ਹੈ। ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਮਿਥਿਹਾਸ ਜਾਂ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਥਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਮੁਤਾਬਕ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਏਨਾ ਯਥਾਰਥਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਸ ਸਾਰੀ ਕਲਾ ਪਿੱਛੇ ਪੁਤਲੀ ਸੰਚਾਲਕ ਦੀ ਕਲਾ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਬਾਰ ਬਾਰ ਕੀਤੀਆਂ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਅਤੇ ਪੂਰੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਸਦਕਾ ਹੀ ਇਹ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਸੰਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਚਾਲਕ ਬਤਾਵਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਨੂੰ ਦਿਲਚਸਪ ਅਤੇ ਮਨੋਰੰਜਕ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਕਈ ਹਿੱਸੇ ਕਰਕੇ ਫ਼ੇਰ ਜੋੜ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਨਾਟ ਤਿੰਨੋਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਸੁਮੇਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਜਾਗਰੂਕ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਵੀ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ਵ ਦੇ ਕਈ ਵੱਡੇ ਮੁਲਕ ਸਵੀਡਨ, ਹੰਗਰੀ, ਬੈਲਜੀਅਮ, ਸਟਾਕਹੋਮ, ਇਟਲੀ ਅਤੇ ਇੰਗਲੈਂਡ ਵਿੱਚ ਪੁਤਲੀ ਦੇ ਤਮਾਸ਼ੇ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰੋਤਸਾਹਨ ਮਿਲਿਆ ਹੈ। ਜਨ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸਮਾਜਕ ਜਾਗਰੁਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਪਪਟ ਸ਼ੋਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਉੱਥੇ ਆਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਦਿਖਾਉਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਨਮਾਨ ਯੋਗ ਰੁਤਬਾ ਹਾਸਿਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਲਈ ਇਹ ਕਲਾ ਕੇਵਲ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਕਮਾਉਣ ਦੇ ਵਸੀਲੇ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋ ਕੇ ਰਹਿ ਗਈ ਹੈ। ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੀ ਹਿਲਜੁਲ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੀਆਂ ਸੰਕੇਤਕ ਅਦਾਵਾਂ 'ਤੇ ਇਸ਼ਾਰੇ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਿੱਦਤ ਅਤੇ ਵੇਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਕੇਵਲ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਇਤਿਹਾਸਕ

ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਤੇ ਬੀਰ ਕਥਾਵਾਂ ਦਾ ਪੂਰੀ ਸਮੱਗਰਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਕਲਾ ਦੀ ਸਾਂਭ ਸੰਭਾਲ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਸੰਘ ਦਿੱਲੀ ਅਤੇ ਕਈ ਹੋਰ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਵਲੋਂ ਯਤਨ ਕੀਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਅੱਜ ਤਕਨੀਕੀ ਵਿਕਾਸ ਸਦਕਾ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਤਰੱਕੀ ਕਾਰਨ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਟ ਨੂੰ ਵੀ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਪਰ ਅਜਿਹਾ ਕੀਤਿਆਂ ਇਸ ਨਾਟ ਕਾਲ ਦੀ ਮੌਲਿਕਤਾ ਖਤਮ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਯੂਰਪ ਵਿੱਚ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਟ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਕਾਰਨ ਪੁਤਲੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਹਾਜ਼ਰ ਜਵਾਬੀ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਚੁਸਤ ਦਰੁਸਤ ਫ਼ਿਕਰੇ ਘੜਨ ਦੀ ਕਲਾ ਉੱਤੇ ਭਾਰੀ ਸੱਟ ਵੱਜੀ ਹੈ। ਇਹੋ ਗੱਲਾਂ ਪੁਤਲੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੂਹ ਹਨ। ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ ਦੀ ਸੁੰਦਰਤਾ ਅਤੇ ਮੌਲਿਕਤਾ ਨੂੰ ਜਿਉਂਦਿਆਂ ਰੱਖਣ ਲਈ ਪੁਤਲੀਆਂ ਦੀ ਸੰਕੇਤਕ ਅਦਾ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰੱਖੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ –ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ 'ਪੁਤਲੀ ਨਾਟ' ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ *ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ* ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਰੰਗਮੰਚ*)

138. ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ *(Professional Theatre)* : – ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਸ਼ੌਕੀਆ ਤੇ ਸਿਖਾਂਦਰੂ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਾ ਹੋਣ ਸਗੋਂ ਅਜਿਹੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਬਕਾਇਦਾ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀ ਸਿਖਲਾਈ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ ਹੋਵੇ। ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਕੰਮ ਨਾਟ ਸਿਖਲਾਈ ਦੀ ਟ੍ਰੇਨਿੰਗ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਭ ਤੋਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਗੱਲ ਕਿ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਪੱਧਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਹੋਵੇ ਯਾਨਿ ਨਾਟਕੀ ਸਕਰਿਪਟ ਦਾ ਪੱਧਰ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਹੋਵੇ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਿਸੇ ਅਜਿਹੇ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਕਰਿਪਟ ਵਿੱਚ ਜਾਨ ਪਾ ਸਕੇ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਕਰਿਪਟ ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਅਨਾੜੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਚਲੀ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਤਮ ਕਿਸਮ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਦਾ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਕੋਈ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ। ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਛੁਪੀਆਂ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਨੂੰ ਪਕੜ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੈਨਵਸ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਛੁਪੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਨਵਾਂ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਬਕਾਇਦਾ ਕੰਮ ਕਰਨ ਦੀ ਤਨਖਾਹ ਦਿੱਤੀ ਜਾਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੁਜ਼ਗਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਮਹਿਜ਼ ਥੀਏਟਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕ ਪੈਸਾ ਖਰਚਦੇ ਹਨ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਕਮਾਈ ਨਾਲ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਚੱਲਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਹੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਰਕਾਰੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਚੱਲਣ ਵਾਲੇ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਜਾ

ਸਕਦਾ। ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਬਾਰ ਬਾਰ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਵਧੀਆ ਨਾਟਕ ਲਿਖਵਾਉਣ ਲਈ ਧਨ ਰਾਸ਼ੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਸਿਖਲਾਈ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਸਿਖਾਂਦਰੂ ਕਲਾਕਾਰ ਹੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸ਼ੌਕੀਆ ਜਾਂ ਸਿਖਾਂਦਰੂ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਅਧਾਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਖਟਕਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਨਾਲੋਂ ਨਾਵਲ ਕਹਾਣੀਆਂ ਲਿਖਣ ਨੂੰ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵ ਦੇਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਉਚ ਪੱਧਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਹੀ ਲਿਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਤਕਨੀਕੀ ਮੁਹਾਰਤ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਹੋਣਾ ਬੜਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਤੇ ਗਿਆਨ ਸਦਕਾ ਹੀ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਮਿਆਰ ਉੱਚਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕਕਲਾ*; Marjorie Boulton : *The Anatomy of Drama*)

139. ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ *(Dress Designing)* : – ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦਾ ਪੱਖ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਨੂੰ ਵੀ ਦ੍ਰਿੜ ਕਰਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਲ-ਖੰਡ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਛਾਣ ਦਾ ਇੱਕ ਪਹਿਲੂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਤੋਂ ਹੀ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਥਾ ਕਿਸ ਘਟਨਾ ਜਾਂ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਮਰ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸਫ਼ੇਦ ਰੰਗ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਜਾਂ ਭੜਕੀਲੇ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਬਿਨਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕੁਝ ਬੋਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਉਪਰਲੇ ਜਾਂ ਨਿਮਨ ਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੋਣ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦੀ ਇਸ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਜਿੱਥੇ ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀਆਂ ਹਦਾਇਤਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਵੀ ਪੂਰਾ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਪੂਰੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਇਹ ਗੱਲ ਹੋਰ ਵੀ ਮਹੱਤਤਾ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਜਾਂ

ਰਾਮ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਉਦੋਂ ਹੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਜਾਂ ਰਾਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ, ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਪਏ ਰਾਮ ਜਾਂ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਵਸਤਰਾਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਣ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੋਲ ਅਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਵਿੱਚ ਸੰਤੁਲਨ ਤੇ ਏਕਤਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦੀ ਵਿਉਂਤ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਪੋਸ਼ਾਕ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਲ ਪੂਰਾ ਸਲਾਹ ਮਸ਼ਵਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪ੍ਰਬੰਧਕ ਜਿਵੇਂ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਤੇ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦੇ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਨਾਲ ਮੀਟਿੰਗਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਉੱਤੇ ਖਰਚ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਧਨ ਰਾਸ਼ੀ ਨੂੰ ਵੀ ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੋਲ ਮੁਤਾਬਕ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਇੱਕੋ ਪਾਤਰ ਲਈ ਦੋ ਤਿੰਨ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਵੀ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਇੱਕੋ ਪੋਸ਼ਾਕ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੇ ਸਾਰੇ ਰੋਲ ਨਿਭਾਏਗਾ ਜਾਂ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਬਣਾਏ ਜਾਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ। ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਕਿਹੋ ਜਿਹੇ ਕਪੜੇ ਦੀਆਂ ਬਣਾਈਆਂ ਜਾਣੀਆਂ ਹਨ; ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਵੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਨੂੰ ਲੈਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਨੁਕਤਿਆਂ ਬਾਰੇ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦਾ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀਆਂ ਹਦਾਇਤਾਂ ਨੂੰ ਮੰਨਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਦੀ ਪਰਖ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮੁਤਾਬਕ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦੀ ਫ਼ੱਬਤ ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਜਾਵਟ ਯੋਜਨਾ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ, ਗਹਿਣਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਅਤੇ ਵਰਤੋਂ ਨੂੰ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਸੁਜੋਗ ਅਤੇ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਹੀ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪਹਿਲੂ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ, ਦਾਨਵਾਂ ਆਦਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵੀ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰਕੇ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਸਮਾ ਜਾਣਾ, ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਗਹਿਣਿਆਂ, ਵਸਤਰਾਂ, ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਹਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਗਹਿਣਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਬਕਾਇਦਾ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਦੱਸੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਗਹਿਣਿਆਂ ਦਾ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਉੱਤੇ ਭਾਰ ਇੰਨਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨਾ ਪਵੇ ਕਿ ਉਹ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਤੋਂ ਹੀ ਅਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਣ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦੇਵਤਾ, ਰਾਖਸ਼ ਜਾਂ ਪਸ਼ੂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਇੱਕ ਵਿਧੀ ਸੁਝਾਈ ਗਈ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਉੱਤੇ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਸੁਜੋਗ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਸੰਬੰਧਤ ਦੇਵਤੇ ਜਾਂ ਰਾਖਸ਼ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਉਲੀਕ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ

ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਨਾਟ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਸੰਬੰਧਤ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਦੇਖਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਸਕਣ। ਭਾਰੀਆਂ ਮਸ਼ੀਨਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ਸਤਰਾਂ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਮਨਾਹੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਸਸ਼ਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸੰਕੇਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਰਤਣ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*; ਜਸਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਮਾਂਗਟ : *ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

140. ਫ਼ਲਾਈਜ਼ : – ਸਟੇਜ ਦੇ ਉਪਰਲੇ ਸਾਰੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਫ਼ਲਾਈਜ਼ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉਤੋਂ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਨੂੰ ਚੁੱਕ ਕੇ ਛੁਪਾਉਣ ਲਈ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਮਾਨ ਨੂੰ ਚੁੱਕਣ ਲਈ ਤਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੈਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਅਸਾਨੀ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਸਤ ਨੂੰ ਚੁੱਕ ਕੇ ਫ਼ਲਾਈਜ਼ ਵਿੱਚ ਪੁਚਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਨਾਲ ਬਣਾਏ ਥੀਏਟਰਾਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸੁਵਿਧਾ ਕਾਫ਼ੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਉਪਲਬਧ ਹੈ। ਇਸ ਕੰਮ ਲਈ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਉਪਕਰਨ ਅਤੇ ਮਸ਼ੀਨਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ : *ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ*)

141. ਫ਼ੁੱਟ ਲਾਈਟਾਂ (*Foot lights*) : – ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਉਪਕਰਣਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਫ਼ੁੱਟ ਲਾਈਟ ਵੀ ਅਜਿਹਾ ਹੀ ਇੱਕ ਉਪਕਰਣ ਹੈ। ਇਹ ਹਲਕੀ ਵਾਟੇਜ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਾਈਟ ਦੀ ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ ਸਟੇਜ ਦੇ ਫ਼ਰਸ਼ ਤੋਂ ਸਾਢੇ ਤਿੰਨ ਇੰਚ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਉੱਚੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਸ ਲਾਈਟ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਨਹੀਂ ਦੇਖ ਸਕਦੇ। ਫ਼ੁੱਟ ਲਾਈਟ ਤੋਂ ਨਿਕਲਣ ਵਾਲੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਕਾਰਨ ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ ਬਣਨ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਪੈਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਬਹੁਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇਸ ਉਪਕਰਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨਾ ਪਸੰਦ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ। ਫ਼ੁੱਟ ਲਾਈਟਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਰੰਗ ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ ਦੀ ਟੋਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਸ ਲਾਈਟ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੋਝੀ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪ੍ਰੋਸੀਨੀਅਮ ਆਰਕ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਪੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਇਸ ਲਾਈਟ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਮੰਚ ਵਿਉਂਤ ਦੀ ਟੋਨਿੰਗ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ : *ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ*)

142.ਫ਼ੋਕਸੀਕਰਨ *(Focalization)* :- ਫ਼ੋਕਸੀਕਰਨ ਕਥਾਨਕ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਜੁਗਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲਕੀਰੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਗਤੀ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਘਟਨਾਵਾਂ 'ਤੇ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਟਕੀ ਸੰਕਟ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਫ਼ੋਕਸ ਸੰਕਟ ਜਾਂ ਤਨਾਓ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਉੱਤੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਕ੍ਰਮ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਨੂੰ ਤਰਜੀਹ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਥਿਤੀਆਂ, ਪਾਤਰਾਂ ਤੇ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵੱਲ ਬਹੁਤਾ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦੇਂਦਾ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਕਟ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤਾ ਰੋਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਿਕਸਤ ਵਿਉਂਤ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਉੱਤੇ ਕੇਂਦਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕੀ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਨਾਟਕਾਰ ਦਾ ਮਕਸਦ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਅਨੁਕਰਨ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਤਸਕਤਾ ਤੇ ਹੈਰਾਨੀਜਨਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀਕਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਫ਼ੋਕਸੀਕਰਨ ਦੀ ਇਸ ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਲਾਟ ਪਰੰਪਰਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅੱਗੇ ਨਹੀਂ ਤੁਰਦਾ ਯਾਨਿ ਅਰੰਭ ਵਿਕਾਸ ਮੱਧ ਸਿਖਰ ਤੇ ਅੰਤ ਵਾਲੇ ਰਵਾਇਤੀ ਕਥਾਨਕ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਅਪਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਫ਼ੋਕਸੀਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ***ਧੂਣੀ ਦੀ ਅੱਗ*** ਅਤੇ ***ਅਭਿਸਾਰਿਕਾ*** ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਸਨਾਤਨੀ ਵਿਧੀ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਉਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ 'ਤੇ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਕਟ ਤੇ ਤਣਾਓ ਨੂੰ ਸ਼ਿੱਦਤ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ***ਫਰਸ਼ 'ਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*** (ਆਤਮਜੀਤ) ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਤੀ ਪਤਨੀ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤੇ ਵਿੱਚ ਦਰਾਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਸ਼ੱਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ੱਕ ਰੁੱਖ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਹੈ ਤੇ ਬੜੀ ਫ਼ੁਰਤੀ ਨਾਲ ਆਕਾਰ ਵਿੱਚ ਵੱਡਾ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਪ੍ਰਸੰਗ, ਸਥਿਤੀਆਂ, ਹਵਾਲੇ ਤੇ ਸੰਵਾਦ ਇਸ ਰੁੱਖ 'ਤੇ ਫ਼ੋਕਸ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਰੁੱਖ ਬੈਡਰੂਮ ਦੇ ਐਨ ਵਿਚਕਾਰੋਂ ਉਗਿਆ ਹੈ। ਕੁਮਾਰ ਤੇ ਵੀਨਾ ਦੇ ਆਪਸੀ ਤਣਾਓ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰੁੱਖ ਦਾ ਲਗਾਤਾਰ ਵੱਡਾ ਹੋਣਾ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਇਸ ਰੁੱਖ਼ ਦੇ ਨਾਲ ਜੋੜੀ ਰੱਖਣਾ ਇਹ ਫ਼ੋਕਸੀਕਰਨ ਦੀ ਹੀ ਵਿਧੀ ਹੈ। ਗੈਰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਸਾਰਾ ਧਿਆਨ ਇਸ ਰੁੱਖ ਨਾਲ ਜੋੜ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤਰ;*** (ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ))

143. **ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ** *(Theatre of Bengal)*: – ਵਰਤਮਾਨ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮ ਬੰਗਾਲ ਵਿਖੇ ਹੋਇਆ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਦੂਜੇ ਸੂਬਿਆਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਇਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਹੋਇਆ। ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਨੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬੰਗਾਲ ਉੱਤੇ ਜਿੱਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਨਾਚ ਘਰ ਅਤੇ ਕਲੱਬਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਨੇ ਹੀ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਦੀ ਰੀਤ ਅਰੰਭੀ। ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬੰਗਾਲੀ ਜ਼ਬਾਨ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਾ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹੀ ਅਨੁਵਾਦ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਹੇਰਾਸਿਮ ਲੈਬੇਡਫ਼ ਨੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚੋਂ ਬੰਗਾਲੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਝਲਕ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਸੀ। ਔਰਤਾਂ ਅਭਿਨੈ ਵਿੱਚ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਲੈਂਦੀਆਂ ਸਨ ਪਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮਰਦਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਔਰਤਾਂ ਨੇ ਵੀ ਅਭਿਨੈ ਕੀਤਾ। ਇਉਂ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਰੰਭ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਕਲਾਕਾਰ ਰਾਹੀਂ ਹੋਇਆ। ਉਸ ਦੁਆਰਾ ਬਣਾਏ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਨਾਂ ਕਲਕੱਤਾ ਥੀਏਟਰ ਰੱਖਿਆ ਗਿਆ। ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਗਰੀਸ਼ ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਗੌਲਣਯੋਗ ਹੈ। ਉਸਨੇ 1872 ਵਿੱਚ ਨੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ। ਦੀਨਬੰਧੂ ਮਿੱਤਰਾ ਦਾ ਨਾਟਕ ਨੀਲ-ਦਰਪਨ ਇੱਥੇ ਹੀ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਰੋਹ ਭਰੇ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਨੂੰ ਦੇਖਦਿਆਂ 1876 ਵਿੱਚ ਡਰਾਮਾ ਐਕਟ ਪਾਸ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜਿਸ ਦਾ ਮਕਸਦ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਡਣ ਉੱਤੇ ਪਾਬੰਦੀ ਲਗਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਮੁਲਕ ਵਿੱਚ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਸੰਗਰਾਮ ਦੀ ਲਹਿਰ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਉੱਤੇ ਵੀ ਪਿਆ। ਕੌਮੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਲੱਗਾ।

ਮੁੱਢਲੇ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਅਤੇ ਕੌਮੀ ਏਕਤਾ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਇਸੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਤਤਕਾਲੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਭਖਦੇ ਮਸਲੇ ਜਿਵੇਂ ਦਾਜ ਪ੍ਰਥਾ, ਬਾਲ-ਵਿਆਹ, ਬਾਲ ਵਿਧਵਾ ਆਦਿ ਵਿਸ਼ਿਆਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਵੀ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਬਣਤਰ ਪੱਖੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਬੜਾ ਢਿੱਲਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਝਲਕਦੀ ਸੀ। ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਉੱਚ ਪੱਧਰੀ ਅਨੁਵਾਦ ਬੰਗਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਅਨੁਵਾਦ ਗਰੀਸ਼ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਉਹ ਇੱਕ ਚੰਗਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਵਧੀਆ ਅਭਿਨੇਤਾ ਤੇ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੀ ਸੀ। ਬੰਗਾਲੀ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਕਸਬੀ ਸੂਝ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਨਾਂ ਗੌਲਣਯੋਗ ਹੈ। ਬੰਗਾਲ ਦੀ ਥੀਏਟਰ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਮਿਨਰਵਾ ਅਤੇ ਮਨਮੋਹਨ ਥੀਏਟਰ, ਇਸੇ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵਿਕਸਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਜਿਉਤੀਰਿੰਦ੍ਰਾਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਤੇ ਡੀ.ਐਲ.ਰਾਏ ਦੀ ਦੇਣ

ਵੱਡਮੁੱਲੀ ਹੈ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਇਹ ਨਾਟਕ ਅੱਜ ਵੀ ਬੰਗਾਲ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬੰਗਾਲ ਦੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਰਬਿੰਦਰ ਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਦੀ ਦੇਣ ਅਦੁੱਤੀ ਹੈ। ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਰੰਗਣ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਰੇਸ਼ ਮਿੱਤਰਾ, ਦੁਰਗਾ ਦਾਸ ਬੈਨਰਜੀ ਤੇ ਸਿਸਰ ਕੁਮਾਰ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯੋਗਦਾਨ ਹੈ। ਸਿਸਰ ਭਾਦੁਰੀ ਦਾ ਲੱਗਭੱਗ ਪੰਜ ਦਹਾਕਿਆਂ ਤੱਕ ਬੰਗਾਲੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੂਰਾ ਬੋਲ ਬਾਲਾ ਰਿਹਾ। ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦੇ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਨਾਲ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕੁਝ ਢਾਹ ਲੱਗੀ। ਕਸਬੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਨਿਘਾਰ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਨਾਲ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਈਆਂ। ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ ਨੇ ਬਹੁਰੂਪੀ ਕੰਪਨੀ ਦਾ ਗਠਨ ਕੀਤਾ। ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਲੱਗੇ। ਕਲਕੱਤੇ ਦੀ ਲਿਟਲ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁਪ ਕੰਪਨੀ ਨੇ ਪਹਿਲੋ ਪਹਿਲ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਪਰ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਇਸ ਕੰਪਨੀ ਨੇ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤੇ। ਇਸ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਤਪਲ ਦੱਤ ਸੀ। ਇਸ ਗਰੁੱਪ ਵਲੋਂ ਬੰਗਾਲੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਤ ਖੇਡੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਵਲੋਂ ਭਰਵਾਂ ਹੁੰਗਾਰਾ ਮਿਲਿਆ। ਬੰਗਾਲੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੇਨ ਗੁਪਤਾ, ਮਹਿੰਦਰ ਗੁਪਤਾ, ਸਚੇਂਦ੍ਰ ਨਾਥ ਤੇ ਬਿਧਾਇਕ ਭੱਟਾਚਾਰੀਆ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕਸਬੀ ਥੀਏਟਰ ਨਾਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪ ਨਿਖਾਰਨ ਵਿੱਚ ਉਤਪਲ ਦੱਤ ਅਤੇ ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ ਦਾ ਨਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ’ਤੇ ਉਲੇਖਯੋਗ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੁਯੋਗ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਸਦਕਾ ਬੰਗਾਲੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਥਾਂ ਵਿਸ਼ਵੀ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵਿਲੱਖਣ ਮੁਕਾਮ ਨੂੰ ਹਾਸਲ ਕਰਨ ਦੇ ਯੋਗ ਸਿੱਧ ਹੋਈ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : ਰੰਗਮੰਚ)

144. ਬੱਰਾ ਕਥਾ *(Folk theatre)*: - ਬੱਰਾ ਕਥਾ ਦਾ ਵਰਣਨ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਤਿੰਨ ਕਲਾਕਾਰ ਮਿਲ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਬੱਰਾ ਦਾ ਅਰਥ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਤੂੰਬਾ ਕੀਤਾ ਹੈ (ਲੋਕ ਨਾਟਕ, ਪੰਨਾ 183)। ਇਸ ਕਥਾ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਹਾਦਰ ਸੂਰਬੀਰਾਂ ਦੀਆਂ ਜੀਵਨ ਗਾਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਯੋਧਿਆਂ ਦੇ ਕਿੱਸਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬੱਰਾ ਕਥਾ ਦੇ ਗਾਇਨ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਲੋਕ ਬੜੇ ਅਨੰਦ ਨਾਲ ਸੁਣਦੇ ਹਨ। ਤਿੰਨ ਗਾਇਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਮੁੱਖ ਗਾਇਕ ਬੱਰਾ ਵਜਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਵਾਰ ਦਾ ਗਾਇਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਾਰ ਨੂੰ ਗਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਉਹ ਕਈ ਵਾਰ ਨਾਚ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸਦੇ ਪੈਰਾਂ ਵਿੱਚ ਘੁੰਗਰੂ ਬੰਨ੍ਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਘੁੰਗਰੂਆਂ ਨਾਲ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਰਿਦਮ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਵਾਰ

ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਾਰੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਬੱਗਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਮੌਕਾ ਪੈਦਾ ਹੋਣ 'ਤੇ ਉਹ ਬੜੀ ਧੀਮੀ ਗਤੀ ਵਾਲੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਫੇਰ ਅਚਾਨਕ ਹੀ ਗਾਇਕ ਬੜੀ ਗੜ੍ਹਕਵੀਂ ਆਵਾਜ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪੂਰੇ ਜੋਸ਼ ਨਾਲ ਵਾਰ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਗਾਇਕ ਦੇ ਦੋ ਸਾਥੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਵੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਾਰ ਦੇ ਗਾਇਨ ਦੌਰਾਨ ਉਹ ਲਗਾਤਾਰ ਡਮਰੂ ਵਜਾਉਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਸੁਆਲ ਜੁਆਬ ਕਰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੁਆਲ ਜੁਆਬ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਗੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਮਜ਼ਾਕ ਦਾ ਲਹਿਜ਼ਾ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅੰਦਰ ਛੁਪਿਆ ਵਿਅੰਗ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਬੱਗਾ ਕਥਾ ਦੇ ਗਾਇਕ ਆਪਣੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਇੰਨੇ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਨਾਲ ਹੀ ਅਤੀਤ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਕੁਸ਼ਲ ਅਦਾਕਾਰੀ ਤੇ ਵਧੀਆ ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਸਦਕਾ ਹੀ ਵੀਰ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਤੇ ਕਿੱਸੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਯਾਦ ਸ਼ਕਤੀ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਬੱਗਾ-ਕੱਥਾ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੜਾ ਪਸੰਦੀਦਾ ਰੂਪ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

145. ਬਲੌਕਿੰਗ *(Blocking)*: - ਬਲੌਕਿੰਗ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਲੌਕਿੰਗ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸ ਸਥਾਨ ਉੱਤੇ ਕਿਵੇਂ ਖੜ੍ਹਾ ਕਰਨਾ ਜਾਂ ਬਿਠਾਉਣਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਿਸ ਪਾਸਿਓਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣਾ ਤੇ ਕਿਧਰੋਂ ਵਾਪਸ ਜਾਣਾ ਹੈ। ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦਿਆਂ ਕਿੰਨਾ ਤੁਰਨਾ ਹੈ, ਕਿੱਥੇ ਖੜੋਣਾ ਹੈ, ਕਦੋਂ ਡਾਇਲਾਗ ਬੋਲਦਿਆਂ ਸਟੇਜ ਦੇ ਅੱਗੇ ਜਾਂ ਕਦੋਂ ਪਿੱਛੇ ਵੱਲ ਮੁੜਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਧਿਆਨ ਨਾ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਅਸਫ਼ਲ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਬਲੌਕਿੰਗ ਦੇ ਦੋ ਮੁੱਖ ਢੰਗ ਹਨ। ਇੱਕ, ਰਿਹਰਸਲ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਭ ਕੁਝ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰ ਲੈਣਾ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਰਿਹਰਸਲ ਦੌਰਾਨ ਐਕਟਰਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਜੂਦ ਹੋਣ ਵੇਲੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੁਵਿਧਾ ਮੁਤਾਬਕ ਉਪਰੋਕਤ ਗੱਲਾਂ ਬਾਰੇ ਫ਼ੈਸਲਾ ਲੈਣਾ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਕਲਾਕਾਰ ਜਾਂ ਐਕਟਰ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਬਲੌਕਿੰਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬਲੌਕਿੰਗ ਲਈ ਇਸੇ ਢੰਗ ਨੂੰ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਪਰ ਹਬੀਬ ਤਨਵੀਰ ਵਰਗੇ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੀ ਸੋਚ ਦੇ ਹਮਾਇਤੀ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਦਰਅਸਲ ਬਲੌਕਿੰਗ ਦਾ ਮੰਤਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਅਤੇ ਸੁਵਿਧਾ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣ ਨਾਲ ਸਬੰਧਤ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ

ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਸਹੀ ਵਿਵਸਥਾ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਭਾਵ ਸਮਝਣ ਦੇ ਯੋਗ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਆਪਸ ਵਿਚਲਾ ਸੰਬੰਧ, ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਪੂਰੀ ਮੰਚ ਦੀ ਸੁਯੋਗ ਵਰਤੋਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਬਲੌਕਿੰਗ ਦੇ ਤਹਿਤ ਹੀ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੇ ਇੱਕੋ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਵਰਤਣਾ, ਕਾਰਜ ਦਾ ਇੱਕੋ ਥਾਂ 'ਤੇ ਵਾਪਰਨਾ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਨਿਸ਼ਕ੍ਰਿਅਤਾ ਯਾਨਿ ਖੜ੍ਹੇ ਖੜੋਤੇ ਸੰਵਾਦ ਬੋਲਣ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਬਨਾਵਟੀ ਅਤੇ ਓਪਰਾ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਕਾਰਗਰ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਤੇ ਮੰਚੀ ਖੇਤਰ ਨੂੰ ਸਹੀ ਅਨੁਪਾਤ ਨਾਲ ਵਰਤਣ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਬਲੌਕਿੰਗ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਜੂਦ ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਦਾ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਮੁਤਾਬਕ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਹੋਣਾ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਅਸੁਵਿਧਾ ਨਾ ਹੋਣੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੀੜ ਨੂੰ ਇੱਕਠਿਆਂ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇਣਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਸੁਚੱਜਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸਹੀ ਬਲੌਕਿੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਰਿਹਰਸਲ ਪੂਰਵ ਕੀਤੀ ਗਈ ਬਲੌਕਿੰਗ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੌਰਾਨ ਖਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਬੱਚਤ ਕਰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*; ਜਸਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਮਾਂਗਟ : *ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ*; Oscar. G. Brockett : *The theatre :An introduction*)

146. ਬਾਲ ਨਾਟਕ (Child play) :– ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੂਜੇ ਰੂਪ ਜਿਵੇਂ ਲਘੂ ਨਾਟਕ, ਟੀ. ਵੀ. ਨਾਟਕ, ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ, ਨੁਕੜ ਨਾਟਕ ਆਦਿ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇੱਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਵੰਨਗੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਅਰੰਭ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਚੌਥੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਉਸ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਲਗਾਤਾਰ ਬਣਿਆ ਰਿਹਾ। ਬਹੁਤੇ ਬਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਮੈਗਜ਼ੀਨ, ਰਸਾਲਿਆਂ ਆਦਿ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਾਟ-ਵਸਤੂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਨੈਤਿਕ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ, ਬਾਲ ਮਾਨਸਿਕਤਾ 'ਤੇ ਪੈਂਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ,ਵਹਿਮ ਭਰਮ, ਵਿਦਿਆ, ਵਿਗਿਆਨ, ਧਾਰਮਿਕ ਸਿੱਖਿਆ ਤੇ ਰਾਜਸੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਆਦਿ ਹਰੇਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਰਚੇ ਜਾਣ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਬੱਚਿਆਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਸੁਚਾਰੂ ਸਿਖਿਆ ਦੇਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਚੰਗੇਰੀ ਜੀਵਨ ਜਾਚ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਦੇਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਫ਼ਲ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਸਵੱਟੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਇਸਦਾ ਸੰਦੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਕ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਬਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣੇ ਪਰ ਸਤਵੇਂ ਅਠਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਤੱਕ ਪੁੱਜ ਕੇ ਰਾਜਸੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਲੈ ਕੇ ਬਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਈ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਮਦੀਹਾ ਗੌਹਰ ਦਾ *ਬਾਰਡਰ ਬਾਰਡਰ* ਇਸ ਦੀ ਸਫ਼ਲ

ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਬਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। 1954 ਵਿੱਚ ਸਨੇਹ ਲਤਾ ਸਾਨਿਆਲ ਦੁਆਰਾ *ਬਾਂਦਰ ਦਾ ਪੰਜਾ* ਨਾਟਕ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਉਤਸਵ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਗਿਆ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾ ਇਨਾਮ ਮਿਲਿਆ। ਆਤਮਜੀਤ ਦਾ ਬਾਲ ਨਾਟਕ *ਗੁਬਾਰੇ* ਅਤੇ ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦਾ *ਸਿਰਜਨਾ* ਬਾਲ ਮਨ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ। ਨਾਟ-ਵਸਤ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟ-ਵਿਧੀ ਪੱਖੋਂ ਵੀ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮੰਚੀ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਮਗਰੋਂ ਬਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ, ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਸਤੀਸ਼ ਵਰਮਾ, ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਦੀਪ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਆਦਿ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫ਼ੁੱਲਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੇਣ ਹੈ। ਬੱਚਿਆਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਪੰਚਤੰਤਰ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਵਿੱਚੋਂ ਜਾਨਵਰ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਗ ਬਣਾ ਕੇ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਰਚਣ ਦੀਆਂ ਕਾਰਗਰ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਸੰਤੋਸ਼ ਸਾਹਨੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਇਸ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਨ ਯੋਗ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ। ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਹੋਈ ਤਰੱਕੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਪੰਜਾਬੀ ਬਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਵੀ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਅਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਨਵੇਂ ਮਾਰਗ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਬੱਧ ਰੰਗਕਰਮੀ ਬਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਕਰਨ ਵੱਲ ਰੁਚਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸੰਚਾਰ ਸਾਧਨਾਂ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਹੋਏ ਤੇਜ਼ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਟੀ. ਵੀ.ਚੈਨਲਾਂ ਦੇ ਸਾਡੇ ਜੀਵਨ 'ਤੇ ਪਏ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਦਕਾ ਬਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਬੂਲਦਾ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਗਏ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਇਸ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਰਚਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਵਧੇਰੇ ਭਰਪੂਰ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਹੁਣ ਮੰਚੀ ਮਾਹੌਲ ਮੌਜੂਦ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : ***ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ***; ਪਰਮਜੀਤ ਵਰਮਾ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਬਾਲ ਨਾਟਕ : ਸਰਵੇਖਣ ਤੇ ਮੁਲਾਂਕਣ***)

147. ਬਿਆਨੀਆ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ *(Narration style)* : – ਬਿਆਨੀਆ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੀਤ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਬਿਆਨ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਘਟਨਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰਦੀ ਨਾ ਦਿਖਾਈ ਜਾਵੇ ਸਗੋਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਹੇ ਅਦਾਕਾਰ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚੇ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਉਸਾਰਨ ਦੀ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ

ਕਰਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ, ਸੁਆਂਗ, ਨੌਟੰਕੀ, ਨਕਲ ਆਦਿ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਮ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ ਵਾਪਰ ਚੁੱਕੀ ਘਟਨਾ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਫ਼ਲ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਇਤਿਹਾਸ ਮਿਥਿਹਾਸ ਤੇ ਕਲਪਨਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਕਹਾਣੀਆਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਲੋਕ ਨਾਟ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਕਾਰਨ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ; ਕੇਵਲ ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਮੌਕਿਆਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਬਹੁਤੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝਿਆਂ ਕਰਨ ਲਈ ਬਿਆਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਹੀ ਵਰਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰੰਗਾ, ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਆਪਣੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਨੂੰ ਬੜੀ ਦੂਰ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦੇ ਵੇਰਵਿਆਂ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। *ਜੈਮਲ ਫੱਤਾ* ਇੱਕ ਮਸ਼ਹੂਰ ਲੋਕ ਸਾਂਗ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਇੱਕ ਝਾਕੀ ਫ਼ਤਿਹ ਚੰਦ ਦੀ, ਦਿੱਲੀ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿੱਚ ਅਕਬਰ ਬਾਦਸ਼ਾਹ ਨਾਲ ਹੋਈ ਗੱਲਬਾਤ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਗਲੀ ਝਾਕੀ ਵਿੱਚ ਫ਼ਤਿਹ ਚੰਦ ਦਿੱਲੀ ਤੋਂ ਚਿਤੌੜਗੜ੍ਹ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਫ਼ਤਿਹ ਚੰਦ ਦਾ ਅਕਬਰ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਤੋਂ ਨਿਕਲ ਕੇ ਸੈਂਕੜੇ ਮੀਲਾਂ ਦਾ ਰਸਤਾ ਪਾਰ ਕਰਕੇ ਚਿਤੌੜਗੜ੍ਹ ਪਹੁੰਚਣ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਰੰਗੇ ਦੇ ਬਿਆਨ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਫ਼ਤਿਹ ਚੰਦ ਦਿੱਲੀ ਤੋਂ ਤੁਰ ਕੇ ਆਪਣੇ ਭਰਾ ਜੈਮਲ ਕੋਲ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹੈ।

> *ਫ਼ਤਿਹ ਚੰਦ ਗੁੱਸੇ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਉਸੇ ਵੇਲੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿੱਚੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਤੇਜ਼ ਰਫ਼ਤਾਰ ਘੋੜੀ 'ਤੇ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਫੌਰਨ ਚਿਤੌੜਗੜ੍ਹ ਆਪਣੇ ਭਰਾ 'ਜੈਮਲ' ਪਾਸ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੈਮਲ ਨੂੰ ਉਹ ਪੂਰਾ ਹਾਲ ਦੱਸਦਾ ਹੈ (ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ, ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ, ਪੰਨਾ 53)*

ਪੂਰੀ ਝਾਕੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਸਗੋਂ ਰੰਗੇ ਦੇ ਬਿਆਨ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਝਾਕੀਆਂ ਜਿਹੜੀਆਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਬਿਆਨੀਆ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਅਜਿਹੇ ਬਿਆਨ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਖਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਪਰਦਾ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਹੁਨਰੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ***ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ*** ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਚਨੇ ਦੀ ਮੌਤ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਉਹਦੀ ਮਾਂ ਨਿਹਾਲੀ ਰਾਹੀਂ ਬਿਆਨੀਆ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ :

ਨਿਹਾਲੀ :- *ਉਹਨਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦਿੱਤਾ। ਨੀਲੀ ਰਾਤ ਵਿੱਚ ਉਹਨਾਂ ਦੀਆਂ ਛਵੀਆਂ ਚਮਕੀਆਂ। ਉਸ ਦੀ ਛਾਤੀ ਵਿੱਚੋਂ ਲਹੂ ਦੀਆਂ ਧਾਰਾਂ ਫੁੱਟ ਵਗੀਆਂ। ਚਾਨਣੀ ਰਾਤ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦਾ ਲਹੂ ਸਾਵਾ ਸਾਵਾ ਲਗਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਪੱਗ ਦਾ ਲੜ ਗਰਮ ਲਹੂ ਵਿੱਚ ਭਿੱਜ ਗਿਆ ਸੀ।*

(ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ, ਪੰਨਾ 179)

ਤਾਰੋ ਦੀ ਮਾਂ ਦੀ ਮੌਤ ਦਾ ਵਰਣਨ ਵੀ ਇਸੇ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਤਾਰੋ :- *ਉਸ ਵੇਲੇ ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਛੋਟੀ ਸਾਂ। ਲੋਕ ਆਖਦੇ ਨੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਘਰੋਂ ਗਈ ਤਾਂ ਮੀਂਹ ਪੈ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਵਰਖਾ ਵਿੱਚ ਮੇਰੀ ਮਾਂ ਇੱਕ ਰੁੱਖ ਹੇਠ ਖਲੋ ਗਈ ਬਿਜਲੀ ਡਿੱਗੀ ਤੇ ਰੁੱਖ ਨੂੰ ਪਾੜ ਕੇ ਉਸਨੂੰ ਡੱਸ ਗਈ ਤੇ ਉਹ ਮਰ ਗਈ।*

(ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ, ਕਣਕ ਦੀ ਬੱਲੀ, ਪੰਨਾ 140)

ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੀ ਮਹਾਂ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਬਿਆਨੀਆ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਹੋਰ ਵੀ ਵਧਿਆ ਹੈ। ਸਿੱਖ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਆਦਰਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੀ ਬਿਆਨੀਆ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਿੱਖ ਮੱਤ ਅਨੁਸਾਰ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨ ਨੂੰ ਸਾਖਸ਼ਾਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਤੋਂ ਦਿਖਾਉਣਾ ਵਰਜਿਤ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਉਪਦੇਸ਼ ਅਤੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਿਆਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਹੀ ਸੀ। ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਣ ਨਾਲ ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਬਲ ਮਿਲਿਆ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਗਗਨ ਮੈ ਥਾਲ* ਵਿੱਚ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਤੇ ਪ੍ਰਾਕਰਮ ਨੂੰ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਮਰਦਾਨੇ ਰਾਹੀਂ ਇਉਂ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਹੈ :

ਮਰਦਾਨਾ :- *ਬਹੁਤ ਕਹਿਰ ਦੇਖਿਆ, ਯੁਗ ਪਲਟਦੇ ਤੇ ਰਾਜ ਬਦਲਦੇ ਦੇਖੇ। ਬਹੁਤ ਤਬਾਹੀ ਵੇਖੀ ਪਰ ਗੁਰੂ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਸ਼ਕਤੀ ਦਿੱਤੀ। ਜਦ ਮੇਰੇ ਗੁਰੂ ਨੂੰ ਫੜ੍ਹ ਕੇ ਲੈ ਗਏ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਚੱਕੀ ਪੀਹਣ ਲਾ ਦਿੱਤਾ। ਤਾਂ ਉਸ ਦੀ ਬਾਣੀ ਹਰ ਕੋਠੜੀ ਵਿੱਚ ਗੂੰਜੀ ਤੇ ਹਰ ਕੋਠੜੀ ਨੂਰ ਨਾਲ ਭਰ ਗਈ।*

(ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ, ਗਗਨ ਮੈ ਥਾਲ, ਪੰਨਾ 226)

ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਤ੍ਰਿਪਤਾ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਉਚਾਰੇ ਸੰਵਾਦ ਬਾਬੇ ਨਾਨਕ ਦੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਨੂੰ ਬਿਆਨੀਆ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੇ ਹਨ :

ਤ੍ਰਿਪਤਾ : - *ਜਦੋਂ ਉਹ ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ ਵਿੱਚ ਸੀ ਤਾਂ ਮੈਨੂੰ ਇਵੇਂ ਲਗਦਾ ਜਿਵੇਂ ਦੁੱਧਾ ਚਾਨਣੀ ਰਾਤੀਂ ਟੋਭੇ ਵਿੱਚੋਂ ਉਤਰ ਆਈ ਹੋਵੇ। ਜਿਵੇਂ ਅੰਬਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਤਾਰੇ ਮੇਰੀ ਬੁੱਕਲ ਵਿੱਚ ਆ ਡਿੱਗੇ ਹੋਣ। ਚੇਤਰ ਦੀ ਰੁੱਤ ਮੇਰੀ ਅੰਦਰ ਝੂਲਦੀ ਸੀ। (ਉਹੀ ਪੰਨਾ 191)*

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : ***ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ***)

148. **ਬਿਗਲਾ** *(Traditional character of folk Punjabi theatre)* : - ਬਿਗਲਾ, ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪ ਨਕਲ ਦਾ ਬੜਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਨਕਲ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਧਿਆਨ ਖਿੱਚਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਬਿਗਲਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਾ ਗੱਲ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਬਿਗਲਾ ਇੱਕੋ ਸ਼ਬਦ ਨਾਲ ਸਭ ਕੁਝ ਖ਼ਤਮ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਬਿਗਲੇ ਦੇ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਉਤਰਨ ਨਾਲ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਉਹਦੀ ਦਿਖ ਦੇਖ ਕੇ ਹੱਸਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਮੈਦਾਨ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵੇਲੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਕਮੀਜ਼ ਉਤਾਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਜਿਉਂ ਹੀ ਉਹ ਲੰਗੋਟੀ ਕੱਸ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਬੜੇ ਚਾਅ ਤੇ ਉਤਾਵਲੇਪਣ ਨਾਲ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਇੰਤਜ਼ਾਰ ਕਰ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੀ ਗੱਲਬਾਤ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰੇਗਾ। ਬਿਗਲੇ ਨੂੰ ਲੰਗੋਟੀ ਪਹਿਨਣ ਦੀ ਸਹੀ ਸੂਝ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਬਿਗਲੇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣੀ ਹਰੇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਵੱਸ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਬਿਗਲਾ ਬਣਨ ਲਈ ਬੜੀ ਸਖ਼ਤ ਮਿਹਨਤ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਨਕਲਾਂ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਬਿਗਲੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਪਛਾਣੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬਿਗਲੇ ਨੂੰ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਇੱਜ਼ਤ ਦੀ ਨਿਗਾਹ ਨਾਲ ਦੇਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਕਲ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਬਿਗਲਾ ਰੰਗੇ ਦੀ ਮਾਰ ਨੂੰ ਸਹਿੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਬਿਗਲਾ ਰੰਗੇ ਦੇ ਚਮੋਟਿਆਂ ਦਾ ਬਿਲਕੁਲ ਗੁੱਸਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਵਧੀਆ ਬਿਗਲੇ ਦੀ ਪਛਾਣ ਇਸੇ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਰੰਗੇ ਵਲੋਂ ਉਸਾਰੀ ਗਈ ਗੱਲਬਾਤ ਨੂੰ ਇੱਕ ਸ਼ਬਦ ਨਾਲ ਢਹਿਢੇਰੀ ਕਰ ਦੇਵੇ ਤੇ ਰੰਗੇ ਦੇ ਗੁੱਸੇ ਦਾ ਜ਼ਰਾ ਵੀ ਵਿਰੋਧ ਨਾ ਕਰੇ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਜ਼ੋਰ ਲਾਵੇ ਪਰ ਆਪ ਹੱਸਣ ਤੋਂ ਗੁਰੇਜ਼ ਕਰੇ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***)

149. **ਬਿਦੇਸੀਆ** *(Folk theatre of Bhojpur)* : - ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦਾ ਰਚੈਤਾ ਭਿਖਾਰੀ ਠਾਕੁਰ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਦੇ ਹਰੇਕ ਖਿੱਤੇ ਤੱਕ ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ

ਨੂੰ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਭਿਖਾਰੀ ਠਾਕੁਰ ਦੀ ਦੇਣ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਦੋ ਰਾਵਾਂ ਨਹੀਂ। ਬਿਹਾਰ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਰੁਜ਼ਗਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਲਈ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾਣਾ, ਪਿੱਛੋਂ ਪਰਿਵਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਭਾਵੁਕ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਭਿਖਾਰੀ ਠਾਕੁਰ ਨੇ ਜਿਸ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਉਸ ਨੂੰ ਬਿਦੇਸੀਆ ਨਾਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਜਨ ਸਾਧਾਰਨ ਵਿੱਚ ਐਨੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਤਾ ਹੋਈ ਕਿ ਭਿਖਾਰੀ ਠਾਕੁਰ ਵਲੋਂ ਲਿਖੇ ਗਏ ਦੂਜੇ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਬਿਦੇਸੀਆ ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ। ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਭੋਜਪੁਰੀ ਇਲਾਕੇ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹੀ ਬਿਦੇਸੀਆ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰੇਰਨਾ ਸ੍ਰੋਤ 'ਭਰਮਰ ਗੀਤ' ਹੈ। ਨੌਟੰਕੀ ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ ਬਿਦੇਸੀਆ ਵਿੱਚ ਨਾਚ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅੰਸ਼ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਅਭਿਨੈ ਨਾਲੋਂ ਗਾਇਨ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕਾਵਿਕਤਾ ਦੀ ਬਹੁਲਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਇਸ ਦੀ ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਵਜਾਉਣ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਨਵੇਂ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਆਮਦ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਰਾਮ ਸਿਮਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵੀ ਨਾਲ ਨਾਲ ਚੱਲਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਅਨੁਸ਼ਠਾਨਕ ਅੰਸ਼ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਮੋਏ ਹੋਏ ਹਨ। ਬਿਦੇਸੀਆ ਦੀ ਮੁੱਖ ਸੁਰ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਜਿੱਥੇ ਆਪਣੇ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਰਸਮਾਂ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਭੋਜਪੁਰੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਦੀ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੱਖਰੀ ਦਿੱਖ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਹੀ ਅੱਜ ਵੀ ਬਿਦੇਸੀਆ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਅਲੌਕਿਕਤਾ ਦੀ ਨਿਵੇਕਲੀ ਨੁਹਾਰ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਕਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਸੰਦਰਭਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਬਿਦੇਸੀਆ ਇੱਕ ਨਵੀਂ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਈ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸਤਨਾਮ ਸਿੰਘ ਜੱਸਲ 'ਬਿਦੇਸੀਆ' ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ *ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ* ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ)

150. ਭਗਤ *(Folk theatre)* :- ਭਗਤ, ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਨੌਟੰਕੀ ਨਾਲ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਾਂਝ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਕਈ ਪੱਖਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੇ ਨਿਵੇਕਲੇ ਲੱਛਣ ਵੀ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਧਾਰਮਿਕ ਰੁਚੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਧਰਮ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਪੈਦਾ ਹੋਈਆਂ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਗਤ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਧਾਰਮਿਕ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਸਥਾਪਤੀ ਵੇਲੇ ਹੀ ਮੰਤਰਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਜੋਤ ਜਗਾਉਣ ਦੀ ਰਸਮ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਜੋਤ ਜਗਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਵੇਲੇ ਜੋਤ ਨੂੰ ਵੱਡੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਤਬਲਾ ਤੇ ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦਾ ਰੁਝਾਨ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਧੇਰੇ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਵੀ ਨਿਵੇਕਲੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਈ ਵਾਰ ਦੋ ਮੰਜ਼ਲੀ ਮੰਚ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੇ ਤਿੰਨ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਚੌਥੇ ਪਾਸੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਤਿਆਰ ਹੋਣ ਲਈ ਕਮਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਜ ਖਲੀਫ਼ੇ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਖਲੀਫ਼ਾ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਬਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੁੱਚੇ ਸੰਚਾਲਨ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਣ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਵੀ ਖਲੀਫ਼ੇ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ***ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ : ਲੋਕ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ*** (ਸੰਪਾ.) ਅੰਮ੍ਰਿਤਪਾਲ ਕੌਰ ਅਤੇ ਰਜਿੰਦਰ ਲਹਿਰੀ))

151. ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਕਲਾ *(Art of illusion)* : – ਨਾਟਕ ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਬੈਠਿਆ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਭਾਵੁਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਜਾਣਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਵੀ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਰਿਹਾ ਯਥਾਰਥ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਸੱਚ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸੱਚ ਦਾ ਭਰਮ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖ ਸੁੱਖ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਨੇ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਰੋਧਤਾ ਕਰਦਿਆਂ ਬੁੱਧੀ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦਾ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਉਹ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਸੀ ਕਿ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੇਖਦਿਆਂ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਭਰਮ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਕਿ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਸਾਖਿਆਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦੇਖ ਰਹੇ ਹਨ ਸਗੋਂ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਅਹਿਸਾਸ ਲਗਾਤਾਰ ਰਹਿਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਹਨ। ਦਰਅਸਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿਧੀ ਯਥਾਰਥ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਸਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਬੈਠਾ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਤ ਰੂਪ ਨੂੰ ਦੇਖ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਰਮ

ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਭਰਾਂਤੀ ਨੂੰ ਜਾਣਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਅਨੁਭਵ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖੁਭ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਨੇੜਲੀ ਸਾਂਝ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਸੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਫ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਜਜ਼ਬਾਤ ਦੀ, ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖਾਂ ਸੁੱਖਾਂ ਤੇ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਇਹ ਗੱਲ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਵਿਧੀ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਖ਼ੂਬੀ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਇੱਛਾ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣਨ ਨੂੰ ਕਬੂਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀ ਹਰ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਪਾਸਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਉਸੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਉਮੀਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਖਚਾਖਚ ਭਰੇ ਹਾਲ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਦਾ ਗੇੜਾ ਕੱਢ ਕੇ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹਿਣਾ -----*"ਲਓ ਜੀ ਤੁਸੀਂ ਹੁਣ ਸਮਝੋ ਕਿ ਮੈਂ ਰਾਜੇ ਦੇ ਮਹਿਲ ਵਿੱਚ ਪੁੱਜ ਗਿਆ ਹਾਂ"* ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਉਸੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਲੈਣਾ, ਭਰਮ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਮਿਸਾਲ ਹੈ। ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਇਹ ਕਲਾ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਉੱਤੇ ਵੀ ਬਹੁਤ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨੇ ਇਸੇ ਕਲਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਚਿਤਰ ਕੇ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਜੜਤ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਜਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਗੌਣ ਹੈਸੀਅਤ ਵਾਲਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਾਕੀ ਵਿਧਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਤਾ ਇਹੋ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂ ਸਮਝਾਇਆ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਹਿਣ ਸੁਨਣ ਅਤੇ ਦੇਖਣ ਨਾਲੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਵਾਉਣ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਵੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇ ਕੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵਸ 'ਤੇ ਫ਼ੈਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਬਚਾਉਣ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਤੇ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਭਰਮ ਸਿਰਜਨਾ ਦਾ ਤੱਤ ਹੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ*** (ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ); Wendell V. Harris : *Dictionary of concepts in Literary Criticism and theory*)

152. **ਭਵਾਈ** *(Folk theatre of Gujrat)* : – ਇਹ ਗੁਜਰਾਤ ਪ੍ਰਾਂਤ ਦਾ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਸੂਰਬੀਰਾਂ ਤੇ ਯੋਧਿਆਂ ਦੀਆਂ ਬੀਰ ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਆ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇੱਕ ਰੋਲ ਨੂੰ ਇੱਕੋ ਘਰਾਣੇ ਦੇ ਲੋਕ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦਰ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਭਵਾਈ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਨ੍ਰਿਤ, ਅਦਾਕਾਰੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਖੇਤਰ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮੱਧਕਾਲ ਵਿੱਚ ਇਹ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਬੜਾ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਸੀ ਤੇ ਇਸ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਰਾਜਿਆਂ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਾਣ ਸਤਿਕਾਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਪਰ ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਬਦਨਾਮ ਹੋ ਗਏ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਘਟੀਆ ਕਿਸਮ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਵਰਤਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਭਵਾਈ ਖੇਡਣ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਮੰਡਲੀ ਵਿੱਚ ਚੌਦਾਂ ਕਲਾਕਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਅਰੰਭ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਖੜੀਆ ਮਿੱਟੀ ਨਾਲ ਵੀਹ ਫੁੱਟ ਦਾ ਇੱਕ ਗੋਲ ਚੱਕਰ ਵਾਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥਾਂ ਨੂੰ ਪੋੜ੍ਹ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੋ ਜਣਿਆਂ ਦੇ ਭੂੰਗਲ (ਬਿਗਲ) ਵਜਾਉਣ ਨਾਲ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭੂੰਗਲ ਦੇ ਸੁਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਖੇਲ ਦਾ ਕਾਰਜ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਪੋੜ੍ਹ ਦੇ ਚਾਰ ਚੁਫ਼ੇਰੇ ਬੈਠ ਕੇ ਇਸ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਮਸ਼ਾਲਾਂ ਦੇ ਚਾਨਣ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਅਦਾਕਾਰ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਵਿੱਚ ਗਾਉਂਦੇ ਤੇ ਨੱਚਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਔਰਤਾਂ ਮੁੱਖ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀਆਂ ਉਸ ਨੂੰ ਵਡਿਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਮਸ਼ਾਲਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਰਾਹੀਂ ਮੁੱਖ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤਕ ਪੁਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹੰਢਿਆ ਵਰਤਿਆ ਇੱਕੋ ਕਲਾਕਾਰ ਕਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਮਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਵਾਇਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਾਰੀ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਕਿਸੇ ਭਾਵੁਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਪੈਸੇ ਇੱਕਠੇ ਕਰਨ ਦੀ ਚਲਾਕੀ ਵੀ ਵਰਤ ਲੈਂਦੇ ਹਨ।

ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

153. **ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ** : – ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਸ਼ਾਬਦਕ ਕਲਾ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਘਟਾ ਕੇ ਨਹੀਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਸਮੁੱਚਤਾ ਨਾਲ ਪਕੜਨ ਅਤੇ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਤੇ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਵੀ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਦਰਜੇ ਨੂੰ ਕਦਾਚਿਤ ਦੂਜਾ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ

ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਬੜਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਅਜਿਹਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਬੰਧਾਂ ਤੇ ਮਨੋਵੇਗਾਂ ਨੂੰ ਪਾਠਕਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝਿਆਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਦੀ ਜਟਿਲਤਾ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰ ਹੋਣ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਚਰਿੱਤਰ ਚਿਤਰਣ, ਨਾਟਕੀ ਦਵੰਦ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਤੋਰਨ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਬਣਾਉਣ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਕਰੋਰਤੀ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹਮੇਸ਼ਾ ਮੱਹਤਵਪੂਰਨ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ਬਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਦੁਹਰਾਓ ਜਾਂ ਅਟਕਾਓ, ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਢੰਗ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਮਿਲ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਵੱਡ ਆਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਉਚਾਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਿਜਤਾ ਜਾਂ ਤੇਜ਼ੀ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਗਤੀ ਨੂੰ ਨਿਰਧਾਰਤ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਤੱਤ ਹੈ। ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੱਧਰ ਅਤੇ ਕਿਸਮ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਤਮਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਹੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਚੇਚੇ ਯਤਨ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਇਉਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਨਿਕਲਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ਬਦ ਬਨਾਵਟੀ ਨਾ ਜਾਪਣ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਸਹਿਜ ਸੁਭਾਵਕਤਾ ਦਾ ਗੁਣ ਹੋਣਾ ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਢੁਕਵੀਂ ਤੇ ਮੌਕੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਇੱਕ ਹੋਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸੰਜਮੀ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਥੋੜ੍ਹੇ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਕਹਿਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਨਾਟਕੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਗੁਣ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸਮਾਂਬੱਧ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਮਝਣ ਲਈ ਛੱਡ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬਿੰਦੀਆਂ ਲਾ ਕੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਦੇ ਬੋਲਦੇ ਚੁੱਪ ਕਰ ਜਾਣਾ; ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਚੁੱਪ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਵਿਚਲਾ ਇਹ ਸੰਜਮ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਜਿਹੀ ਸੰਜਮੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦਾ ਮਾਹਿਰ ਹੈ। ਉਹਦੇ ਨਾਟਕ ਬਲਦੇ ਟਿੱਬੇ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੀਤੋ ਅਤੇ ਸਰਵਣ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸ਼ੈਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ; ਜਦੋਂ ਪ੍ਰੀਤੋ, ਸਰਵਣ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ :

ਪ੍ਰੀਤੋ (ਵਕ਼ਫ਼ਾ- ਇੱਕ ਠੰਢੀ ਖ਼ੌਫ਼ਨਾਕ ਤੰਦੀ) ਜੇ ਉਸਦੇ
ਜੰਮਣ ਨਾਲ ਮੇਰਾ ਇਹ ਹਸ਼ਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ- ਤੇਰਾ

ਪਿਆਰ ਮਰ ਰਿਹੈ... ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਛੱਡ ਰਿਹਾ ਹੈਂ... ਤੂੰ ਜੋ
ਮੇਰੀ ਦੁਨੀਆ ਹੈ ... ਮੇਰਾ ਸੁਰਗ ... ਸੁਰਗ ਤੋਂ ਵੱਧ
... ਤਾਂ ਮੈਂ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਨਫ਼ਰਤ ਕਰਦੀ ਹਾਂ... ਭਾਵੇਂ
ਮੈਂ ਉਸ ਦੀ ਮਾਂ ਹਾਂ!

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਕੱਲ੍ਹ ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ ਵਿੱਚ ਨਕਲੀਆਂ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ-ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਰੁਲੀਆ	:	*ਮਰਾਸੀਆ*
ਜਮਾਲਾ	:	*ਹਾਂ*
ਰੁਲੀਆ	:	*ਰਾਜੇ ਮਹਾਰਾਜੇ ਤਾਂ ਚਲੇ ਗਏ*
ਜਮਾਲਾ	:	*ਚੰਗਾ ਹੋਇਆ ਠੰਢੇ ਠੰਢੇ ਰਵਾਨਾ ਹੋਏ*
ਰੁਲੀਆ	:	*ਹੁਣ ਸਾਨੂੰ ਆਪਣੀ ਵਫ਼ਾਦਾਰੀ ਬਦਲ ਲੈਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ*
ਜਮਾਲਾ	:	*ਦਸ ਹੁਣ ਕਿਸ ਦੀ ਪੂਛ ਫ਼ੜੀਏ*

(ਕੱਲ੍ਹ ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ, ਪੰਨਾ 57)

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਮੈਥਲੀ ਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : ***ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ***; ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : ***ਕੱਲ੍ਹ ਅੱਜ ਤੇ ਭਲਕ***)

154. **ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ** *(Indian Theatre)* : – ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਪੱਛਮੀ ਥੀਏਟਰ ਤੋਂ ਲੱਗਭੱਗ ਇੱਕ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਅਰੰਭ ਧਾਰਮਕ ਸਮਾਜਕ ਜਾਦੂ-ਮਈ ਰੀਤਾਂ ਰਸਮਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਰਿਗਦੇਵ ਵਿੱਚ ਯਮਯਮੀ ਦੇ ਸੰਵਾਦ ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਦੇ ਪ੍ਰਮਾਣ ਨੂੰ ਯਕੀਨੀ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਬਕਾਇਦਾ ਸੇਧ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਰਸ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਮੀਰ ਪਰੰਪਰਾ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਤੱਕ ਪੂਰੇ ਜਲੌਅ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ ਮਗਰੋਂ ਲੱਗਭੱਗ ਖਤਮ ਹੋ ਗਈ। ਮੱਧਕਾਲ ਵਿੱਚ ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਤੇ ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਮੁੜ ਸਾਕਾਰ ਹੋਣ ਲੱਗਾ। ਰਾਜਨੀਤਕ ਤੇ ਸਮਾਜਕ ਹਾਲਾਤ ਦੇ ਬਦਲਣ ਨਾਲ ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿੱਚ ਜਾਤਰਾ, ਤਮਾਸ਼ਾ, ਭਵਾਈ, ਯਕਸ਼ਗਾਨ, ਸਾਂਗ, ਨੌਟੰਕੀ, ਨਕਲਾਂ ਆਦਿ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਰੂਪ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਏ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਸਤੂ ਮੁੱਖ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਕਥਾ

ਕਹਾਣੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਵਿਧੀ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਗੀਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਸੀ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਇਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਮਰਦਾਂ ਵਲੋਂ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਬਦਲਣ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਧਾਰਨ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਸਟੇਜਾਂ ਉੱਤੇ ਹੋਣ ਲੱਗੀ। ਚਬੂਤਰਿਆਂ, ਥੜ੍ਹਿਆਂ ਤੇ ਮਿੱਟੀ ਦੀਆਂ ਸਟੇਜਾਂ ਬਣਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚੱਲਨ ਅਰੰਭ ਹੋਇਆ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਰੰਗ ਮੰਡਪ ਦੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਚਰਚਾ 105 ਸਲੋਕਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਥੀਏਟਰਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਆਇਤਾਕਾਰ, ਵਰਗਾਕਾਰ ਤੇ ਤਿਕੋਣਾ ਥੀਏਟਰ। ਉਸ ਨੇ ਵੱਡੇ ਆਕਾਰ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਵਕਾਲਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰਾਂ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓਂ ਨਹੀਂ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਵਿੱਚ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਵੱਡੇ ਆਕਾਰ ਨੂੰ ਰੁਕਾਵਟ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਖਿੜਕੀਆਂ ਤੇ ਦਰਵਾਜ਼ਿਆਂ ਦੇ ਆਹਮੋ ਸਾਹਮਣੇ ਹੋਣ ਨੂੰ ਵੀ ਤਰਜੀਹ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਗਈ। ਵਰਗਾਕਾਰ ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਜਨਸਧਾਰਨ ਲਈ ਠੀਕ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਛੱਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਰਾਹੀਂ ਥੀਏਟਰ ਬਨਾਉਣ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਤਿੰਨੋਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਵੰਡ ਦਾ ਆਧਾਰ ਇੱਕੋ ਜਿਹਾ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਵਾਲੀ ਥਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗ ਮੰਡਲ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਦਾਕਾਰੀ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਥਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗ ਭੂਮੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਰੰਗ ਭੂਮੀ ਦੇ ਅੱਗੋ ਦੋ ਭਾਗ ਸਨ- ਰੰਗ ਪੀਠ ਤੇ ਰੰਗ ਸੀਰਸ਼। ਰੰਗ ਸੀਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਅਕਸਰ ਆਰਕੈਸਟਰਾ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸਟੇਜ ਦੀ ਵਿਚਕਾਰਲੀ ਥਾਂ ਨੂੰ ਨੇਪੱਥ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਤਿਆਰ ਹੋਣ ਦੀ ਥਾਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਸਟੇਜ ਦੇ ਦੋਨੋਂ ਪਾਸਿਆਂ ਵਾਲੀ ਜਗ੍ਹਾ ਨੂੰ ਮਤਵਾਰਨੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਰੰਗ ਮੰਡਲ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਬੈਠਣ ਸਥਾਨ ਵਰਣਾਂ ਮੁਤਾਬਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਸੀ। ਇਹ ਥੀਏਟਰ ਉਪਰੋਂ ਛੱਤੇ ਹੋਏ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਉਂਞ ਅਣਛੱਤੇ ਥੀਏਟਰਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਵਿਸ਼ੇ ਮੁਤਾਬਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਵੇਰੇ ਦੁਪਹਿਰੇ ਅਤੇ ਰਾਤ ਨੂੰ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦਾ ਸਮਾਂ ਵੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਜਾ ਦਾ ਕੋਈ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਅਦਾਕਾਰ, ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਦਰਸ਼ਕ ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਦੇਂਦੇ ਸਨ। ਇੱਕ ਤੋਂ ਵੱਧ ਅੰਕਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਥਾਨਾਂ 'ਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਨਾਤਨ ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਮੰਚ ਪਰੰਪਰਾ ਖੜ੍ਹੇ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ਦੀ ਸੀ। ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਉਸਾਰੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਧਰਤੀ ਨੂੰ ਬਕਾਇਦਗੀ ਨਾਲ ਸਾਫ਼ ਸੁਥਰਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਪੂਰੇ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਨਾਲ ਉਸ ਥਾਂ ਨੂੰ ਪਵਿੱਤਰ ਕਰਕੇ ਨਿਰਮਾਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਅਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸ਼ੁਭ ਮਹੂਰਤ, ਵੇਦ ਮੰਤਰਾਂ ਦੇ ਪਾਠ ਤੇ ਜਲ ਦੇ ਛਿੜਕਾ ਨਾਲ ਇਸ ਕਾਰਜ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ

ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਦੀ ਨੀਂਹ ਰੱਖਣ ਵੇਲੇ ਦਸਾਂ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਦਾਨ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਉਸਾਰੀ ਦਾ ਕੰਮ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਦੀਵਾਰਾਂ ਉਸਾਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿਧੀ ਪੂਰਬਕ ਢੰਗ ਨਾਲ, ਢੋਲ ਬਜੰਤਰ ਵਜਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ ਮੰਤਰਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਨਾਲ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਲਾ ਦੇ ਪਵਿਤਰ ਖੰਭਿਆਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਮੱਤਵਾਰਨੀ ਬਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ (ਨਾਟਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਮੱਤਵਾਰਨੀ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਬਾਰੇ ਕਈ ਤਰਾਂ ਦੇ ਮੱਤਭੇਦਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੈ ਕਈ ਕੋਸ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨੂੰ ਬਰਾਂਡੇ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਇਸ ਨੂੰ ਪਰਿਕ੍ਰਮਾ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮਝਿਆ ਗਿਆ ਹੈ) ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮਤਵਾਰਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਆਉਂਦੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੰਗਪੀਠ ਅਤੇ ਨੇਪੱਥ ਦੇ ਬਣਾਏ ਜਾਣ ਦੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵਿਧਾਨ ਦਾ ਵੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਕਰ ਉਪਲਬਧ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਮਗਰੋਂ ਕੰਧਾਂ ਉੱਤੇ ਅਨੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਜਾਵਟ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਦੀਆਂ ਦੀਵਾਰਾਂ ਦੀ ਲੱਕੜ ਦੀ ਤਹਿ ਉੱਤੇ ਮੂਰਤੀਆਂ ਉਕਰੀਆਂ ਜਾਦੀਆਂ ਸਨ। ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਦੀ ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ ਇਉਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਕਿ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਔਕੜ ਦਰਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਸੀ ਆਉਂਦੀ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚਲੀ ਵਿੱਥ ਦਾ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟ-ਮੰਡਪ ਵਿੱਚ ਹਵਾ ਆਉਣ ਲਈ ਝਰੋਖੇ ਰੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਸੁਖਾਵੇਂ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੇਖ ਸਕਣ। ਵੱਡੇ ਆਕਾਰ ਵਾਲੇ ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਦੀਆਂ ਕੰਧਾਂ ਉੱਤੇ ਇਸਤਰੀ-ਪੁਰਸ਼ਾਂ ਦੇ ਵਿਲਾਸਮਈ ਚਿੱਤਰ ਬਣਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਲਈ ਲੋਹੇ ਦੀਆਂ ਪੌੜੀਆਂ ਦੀ ਬਣਤਰ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਰੱਖੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਤਾਂ ਕਿ ਸਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਨਿਰਵਿਘਨ ਦੇਖ ਸਕਣ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਨੇਪਥ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਦੋ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਦੋਨੋਂ ਪਾਸੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਵਿੱਚੋਂ ਸਾਜ਼ ਸੰਗੀਤ, ਬੱਦਲਾਂ ਦੇ ਗਰਜਣ, ਹਨੇਰੀ ਦੇ ਤੇਜ਼ ਚੱਲਣ ਤੇ ਢੋਲ ਨਗਾਰੇ ਵੱਜਣ ਦੀਆਂ ਅਵਾਜ਼ਾਂ ਆਉਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਛੋਟੇ ਅਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟ-ਮੰਡਪ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੱਡੇ ਨਾਟ-ਮੰਡਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਇਸ ਲਈ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਚਾਰ ਸੌ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟ-ਮੰਡਪ ਨੂੰ ਆਦਰਸ਼ਕ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਯੂਨਾਨ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਇਸ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਹੈ। ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਤੇ ਵੀਹ ਹਜ਼ਾਰ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦੇਖ ਸਕਦੇ ਸਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*; ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ*)

155. ਭਾਵ *(Emotion)* : – ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮਾਨਸਿਕ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਬੋਲ, ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਅਭਿਨੈ ਤੇ ਮੂੰਹ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਈਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਮਨ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਜਦੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਪੇ ਨਾਲ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਭਾਵ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨਵਗੁਪਤ ਨੇ ਭਾਵ ਲਈ ਭਾਵਨ–ਵਿਆਪਾਰ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਰੰਗ ਵਿੱਚ ਰੰਗ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਭਾਵਨ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਇਸ ਲਈ ਵੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਦੁੱਖ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਰੋਣ ਲੱਗ ਜਾਣਾ ਇਹ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਭਾਵਨ ਵਿਆਪਾਰ ਕਰਕੇ ਹੀ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੀ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਦੁਆਰਾ ਅਤੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹਾ ਵਾਤਾਵਰਣ ਸਿਰਜ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਰਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਪੂਰੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ ਤੇ ਸਾਤਵਿਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥਾਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਤੇ ਮਨ ਦੀ ਇਕਾਗਰਤਾ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਬਿਠਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਜਿਹੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਭਾਵ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

156. ਭੀਲ ਗੌੜੀ *(Folk theatre of Rajasthan)* :- ਰਾਜਸਥਾਨ ਦੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਉਥੋਂ ਦੀ ਭੀਲ ਜਾਤੀ ਨਾਲ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਬੁਧੀਆ ਦੇਵੀ ਦੀ ਉਸਤਤ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਦਰੋਂ ਦੇ ਮਹੀਨੇ ਭੀਲ ਇੱਕਠੇ ਹੋ ਕੇ ਦਿਨ ਵੇਲੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਦੇ ਹਨ। ਭੀਲ, ਪੂਰੀ ਵਜਦ ਤੇ ਮਸਤੀ ਦੇ ਰਉਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਅਦਾਕਾਰ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪੂਰੇ ਜ਼ੋਰ ਸ਼ੋਰ ਨਾਲ ਢੋਲ ਵੱਜਣ ਤੇ ਕਾਂਸੀ ਦੀਆਂ ਥਾਲੀਆਂ ਖੜਕਣ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਨਾਲ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਿਸਮ ਹੈ। ਨਾਚ ਤੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਮਨਮੋਹਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਭੀਲਾਂ ਦੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ, ਰਿਸ਼ਤੇ ਨਾਤਿਆਂ, ਤਿੱਥ ਤਿਉਹਾਰਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇੱਕ ਲੋਕ ਗੀਤ ਹੈ ਜਿਸ ਅਨੁਸਾਰ ਭੀਲਾਂ ਦਾ ਸਮੂਹ ਇੱਕਠਾ ਹੋ ਕੇ

ਉਸ ਪਿੰਡ ਵਿੱਚ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਸ ਪਿੰਡ ਦੀ ਕੁੜੀ ਵਿਆਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਢੋਲ ਵਜਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਿੰਡ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਲਈ ਇੱਕਠੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਿੰਡ ਦੀ ਕੁੜੀ ਆਪਣੇ ਪਿੰਡੋਂ ਆਏ ਮਹਿਮਾਨਾਂ ਦਾ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਦਿਲ ਨਾਲ ਸੁਆਗਤ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਰੀਅਲ ਤੇ ਰੁਪਈਏ ਨਾਲ ਬੁਧੀਆ ਮਾਤਾ ਨੂੰ ਮੱਥਾ ਟੇਕਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਸਵੇਰ ਵੇਲੇ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਸ਼ਾਮ ਸੂਰਜ ਛਿਪਣ ਤੱਕ ਲਗਾਤਾਰ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਾਜਸਥਾਨ ਦੀ ਭੀਲ ਜਾਤੀ ਵਿੱਚ ਬੜੀ ਮਹੱਤਤਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : ਲੋਕ ਨਾਟਕ)

157. ਮਹਾਂਨਾਟਕ : - ਮਹਾਂਨਾਟਕ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਰਚੇ ਜਾਣ ਤੋਂ ਪੂਰਵਲੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ* ਵਿੱਚ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਆਪਣਾ ਮੱਤ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਲਿਖਦਾ ਹੈ *"ਮੈਨੂੰ ਇਉਂ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਪੁਰਾਣੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਇੱਕ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜੋ ਵਰਣਨਾਤਮਕ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਹਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਤੱਤ ਮਿਲੇ ਹੋਏ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਨਾਂ (ਸਮੱਗਰ) ਸਮੱਗਰੀ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ"*

(ਪੰਨਾ 107)

ਡਾ. ਮਨਮੋਹਨ ਘੋਸ਼ ਵੀ ਇਸੇ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੈ। ਉਹ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇੱਕ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਰਚਨਾ ਮੰਨਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਰਚਨਾ ਕਾਲ ਉਹ ਅਨੰਦਵਰਧਨ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਦਾ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਰਚੇ ਜਾਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਦੀ ਦੀਰਘ ਪਰੰਪਰਾ ਮੌਜੂਦ ਸੀ ਪਰ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਵਰਣਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਡਾਕਟਰ ਡੇ. ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਜਾਤਰਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਜਾਤਰਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੀਆਂ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਧਾਰਮਕ ਜਾਂ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਹਾਂਕਾਵਿਕਤਾ ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਲੱਛਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਰਣਨਾਤਮਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਹਦਾਇਤਾਂ ਦਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲਾ ਕੋਰਸ ਕਥਾ ਨੂੰ ਵੱਡ ਆਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਾਤਰਾ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੇ ਵੀ ਮੁੱਖ ਲੱਛਣ ਇਹੋ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ। ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਇੱਕ ਹੋਰ ਹਵਾਲੇ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਸਾਰਦਾਤਿਯ ਦੇ ਭਾਵ ਪ੍ਰਕਾਸਮਾ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਹਵਾਲਾ ਵੀ ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਇਸੇ

ਪੁਸਤਕ ਵਿੱਚ ਸੰਕਲਿਤ ਹੈ। ਨਾਟ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਸੁਬੰਧੂ ਨਾਂ ਦੇ ਲੇਖਕ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਰਗੀਕਰਣ ਕਰਦਿਆਂ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਦੀ ਮਿਸਾਲ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ *ਬਚਿੱਤਰ ਨਾਟਕ* ਅਤੇ *ਰਾਜ ਪ੍ਰਬੋਧ* ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਬਚਿੱਤਰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੂਰਵਲੇ ਜਨਮ ਦੇ ਗਿਆਨ ਤੇ ਤਜਰਬੇ ਨੂੰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਉਣ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਇਸਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅੰਕ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਅਦੁੱਤੀ ਗਿਆਨ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਵਚਿੱਤਰ ਕਿਸਮ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਪੌਰਾਣਿਕ ਤੇ ਮਿਥਿਕ ਕਥਾਵਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲਿਆਂ ਨਾਲ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਅਲੌਕਿਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਗਿਆਨ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਕੁਝ ਚਿੰਤਕ ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤੌਰ ’ਤੇ ਸਵੀਕਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਸਗੋਂ ਲੀਲਾ ਵਰਣਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਰਚਨਾ ਮੰਨਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਚਿੱਤਰ ਕਾਰਨਾਮਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੈ ਪਰ ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਿਸਮ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਅਲੌਕਾਰੀ ਤੱਤਾਂ ਕਰਕੇ ਹੀ ਉਹ ਇਸ ਨੂੰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਬਚਿੱਤਰ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮੱਗਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵੱਡ ਆਕਾਰੀ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਥਾਂ ਥਾਂ ’ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਮੌਕਿਆਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵੱਡਾ ਹਿੱਸਾ ਅਜਿਹਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਕੇਵਲ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਮੌਜੂਦ ਹੈ ਤੇ ਉਹ ਹਿੱਸਾ ਸਿੱਧਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ/ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਹੈ। *ਬਚਿੱਤਰ ਨਾਟਕ* ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਵੰਨਗੀ ਦੀ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਉਦਾਹਰਨ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ*)

158. ਮਹਾਂਨਾਟਕ ਮੰਚਣ ਵਿਧੀ : – ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ‘ਮਹਾਂ’ ਅਰਥਾਤ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਪੱਖ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧੀ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਭਾਵੁਕ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਚਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਇਹੋ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ਾਮਲ ਨਾ ਹੋਣ ਸਗੋਂ ਵਿੱਥ ’ਤੇ ਰਹਿ ਕੇ ਨਿਰਪੱਖ ਸੋਚ ਦੇ ਧਾਰਨੀ ਬਣ ਕੇ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ। ਇਸੇ ਲਈ ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੀ ਇਸ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਵਿੱਥ-ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਸਾਂਝ ਪਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਨਹੀ ਕਰਦਾ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚਲਦੇ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚੋਂ ਬਾਹਰ ਆ ਕੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੋਧਨ, ਥੀਏਟਰ ਦੇਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਮੁੜ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਜਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੇਖ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਜਜ਼ਬਾਤੀ

ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਚਾਈ ਰੱਖਣਾ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਮੁੱਖ ਲੋੜ ਹੈ। ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਆਪਕਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਦੀ ਲੋੜ ਵਜੋਂ ਕਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਜ਼ਬਾਨੀ ਦੱਸ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੀਮਾਂਬੱਧ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਥੋੜ੍ਹੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਕਈ ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗੀਤ, ਸਮੂਹ ਗਾਇਨ, ਸੂਤਰਧਾਰ, ਮਨਬਚਨੀ, ਭਾਸ਼ਨ, ਸੁਪਨੇ ਤੇ ਲੋਕ ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਇਸ ਮੰਚਣ ਵਿਧੀ ਦੇ ਤਹਿਤ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਲਈ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ, ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ , ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਯਥਾ ਸੰਭਵ ਢੁੱਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਾਰੀ ਮੰਚਣ ਵਿਧੀ ਦੀਆਂ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਬਾਰੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਇਸ ਨਾਟ ਵਿਧੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਬੜੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅੱਜ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਥੋੜ੍ਹੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਵੇਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੰਚਣ ਵੇਲੇ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ : *ਬਰੈਖ਼ਤ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ*; Bertolt Brecht : *Brecht on Theatre*)

159. ਮੰਗਲਾਚਰਣ *(Invocation)*: – ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਦੇ ਸ਼ਾਬਦਕ ਅਰਥ ਮੰਗਲ, ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਜਾਂ ਅਨੰਦ ਦੇ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਪੁਸਤਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਜਾਂ ਰਚਨਾ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਵੇਲੇ ਰਚਨਾਕਾਰ ਵਲੋਂ ਆਪਣੇ ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਕਰਨ ਨੂੰ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਲੇਖਕ ਵਲੋਂ ਰਚਨਾ ਜਾਂ ਲਿਖਤ ਦੀ ਨਿਰਵਿਘਨ ਸਮਾਪਤੀ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ, ਨਾਟਕ ਅਰੰਭ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਚਲਿਆ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਦੇਵਤਿਆਂ, ਬ੍ਰਾਹਮਣਾਂ ਜਾਂ ਰਾਜੇ ਦੀ ਉਸਤਤ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਅਸ਼ੀਰਵਾਦ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ ਅਧਿਆਇ (ਪੂਰਵ ਰੰਗ) ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੇ ਵਿਧਾਨ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਚੂੰਕਿ ਇਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਹਿੱਸੇ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨੂੰ ਪੂਰਵ-ਰੰਗ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਭਿਨਵਗੁਪਤ ਇਸ ਮੱਤ ਦਾ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੈ ਕਿ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਸਤਤ ਕਰਨ ਨਾਲ ਅਤੇ

ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਪੂਰਵ ਧੁਨਾਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸੰਬੰਧਤ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਸ਼ੁਭ ਕਾਮਨਾਵਾਂ ਦੀ ਦੁਆ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਂਦੀ ਪਾਠ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਵੀ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਨਾਂਦੀ ਵਿੱਚ ਦੇਵਤਿਆਂ ਤੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣਾਂ ਤੋਂ ਉਸਤਤ ਪੂਰਬਕ ਆਸ਼ੀਰਵਾਦ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਚਲੀ ਆ ਰਹੀ ਹੈ ਪਰ ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਦੀ ਰੂੜ੍ਹੀ ਸਥਾਪਤ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਪਰਿਪੇਖ ਸਿਰਜਦੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ *ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ* ਵਿੱਚ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਿਸੇ ਇਸ਼ਟ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਲਈ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮਕ ਪਾਸਾਰ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ, ਨਟ ਅਤੇ ਨਟੀਆਂ ਵਲੋਂ ਉਚਾਰਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਬਾਰੇ ਵੀ ਚਾਨਣਾ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ :

ਦੱਸੇ ਕੌਣ ਕਹਾਣੀ ਮਿੱਤਰਾ
ਦੱਸੇ ਕੌਣ ਕਹਾਣੀ
ਇਹ ਬੜੀ ਪੁਰਾਣੀ ਬਾਤ ਏ ਮਿੱਤਰਾ
ਬੜੀ ਪੁਰਾਣੀ ਬਾਤ
ਬਾਤ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਲੋਕਾਂ ਦੀ
ਤੇ ਵੇਦ ਪੁਰਾਣ ਸਲੋਕਾਂ ਦੀ
- - - - - - - - - - -
ਕੋਈ ਕਿਵੇਂ ਠੀਕ ਪਹਿਚਾਣ ਕਰੇ ? (ਪੰਨਾ 32)

ਇੱਥੇ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਰਾਹੀਂ ਉਸਤਤ ਦਾ ਸੰਦਰਭ ਉਜਾਗਰ ਨਹੀਂ ਹੋ ਰਿਹਾ ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਵੇਕਸ਼ੀਲ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤੀ ਵਿਧੀ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੋਈ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ* ; ਸਵਰਾਜਬੀਰ : *ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ*)

160. ਮੰਚ ਜੜਤ *(Stage Setting)* : – ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਦਾ ਪਰਿਪੇਖ ਡਾਇਰੈਕਟਰ ਦੀ ਸਟੇਜ ਸੰਬੰਧੀ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਪਰਿਕਲਪਨਾ ਅਤੇ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਉਸ ਘਟਨਾ ਸਥਾਨ, ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਮਾਜਕ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵਾਤਾਵਰਨ

ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਮੇਕਅੱਪ ਨਾਲੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਤਾ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਜੜਤ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਉਪਯੁਕਤ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਮੰਚਿਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਇੱਕੋ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਪ੍ਰਤੀ ਰਚਨਾਤਮਕ ਸੂਝ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦਾ ਨਾਟਕ *ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ* ਦੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਰਗਰ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀਆਂ ਸਹੀ ਸੁਵਿਧਾਵਾਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣਗੀਆਂ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ ਦੀ* ਸਮੁੱਚੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੀ ਡਰਿੱਫ਼ਟਵੁੱਡ ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਚਿਹਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਫ਼ਰਸ਼, ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਬੰਧਨ ਦਾ ਚਿਹਨ ਹੈ ਤੇ ਰੁੱਖ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਕ ਇੱਛਾ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣ ਕੇ ਉਭਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਵਿੱਚ ਰੁੱਖ ਦਾ ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚੋਂ ਉੱਗਣਾ, ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਰੁੱਖ ਦਾ ਵੱਡੇ ਦਰਖਤ ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਜਾਣਾ, ਫਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਤ੍ਰੇੜਾਂ ਦਾ ਪੈਣਾ ਤੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿੱਚ ਫਰਸ਼ ਦਾ ਪਾਟ ਜਾਣਾ; ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੂਰੀ ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਹੈ। ਵੀਨਾ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰ ਉਠੀ ਬੇਲਗਾਮ ਇੱਛਾ ਦੇ ਵਧਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਰੁੱਖ ਦਾ ਆਕਾਰ ਵੱਡਾ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਕਲਾਤਮਕ ਮੰਚ ਜੜਤ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਇਸਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦੀ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰ ਪਾਰ ਫ਼ੈਲੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਪਕੜ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦੀ ਹੈ।

ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੀਆਂ ਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਰੂਪ ਨਾਲ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵੇਲੇ, ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦਾ ਰੋਲ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੀਵਨ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕਲਮਬੱਧ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜਿੰਦਗੀ ਦਾ ਭਰਮ ਮੰਚ ਜੜਤ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਥਾ ਦਾ ਇੱਕ ਸਮਾਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਉਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਅਸਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦੂਜਾ ਸਮਾਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਉਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਉਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ 'ਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਕੇ ਅਸਲ ਜੀਵਨ ਦੀ ਭਰਾਂਤੀ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਭਰਾਂਤੀ ਸਿਰਜਨਾ ਹੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦਾ ਅਸਲ ਕਾਰਜ ਹੈ। ਇਹ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦਾ ਹੀ ਕਮਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਵਾਸਤਵ ਵਿੱਚ ਉਹ ਘਟਨਾ ਵਾਪਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਜੜਤ ਇੱਕ ਰਚਨਾਤਮਕ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਨਿਰੂਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ

ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਵਿਸਤਾਰਦੀ ਵੀ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਵਿਚਲੇ ਛੁਪੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਹੀ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋ ਰਹੀ ਨਿੱਕੀ ਤੋਂ ਨਿੱਕੀ ਵਸਤ ਮੰਚੀ ਬਿੰਬਾਂ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਬੌਧਿਕ ਸੋਚ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦੁਆਰਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਧਾਰਮਕ ਜਾਂ ਰਾਜਸੀ ਹੋਣ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਸੁਚੱਜੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟ-ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਉੱਥੇ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਸਲ ਦਾ ਭੁਲਾਦਰਾਂ ਸਿਰਜ ਕੇ ਅਤੀਤ ਦਾ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿੱਚ ਨਿਰੂਪਣ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹਰੇਕ ਰਮਜ਼ ਨੂੰ ਡੀਕੋਡ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਾਰਥਕ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਫਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*; ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਘੁੰਮਣ : *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ*; ਲਾਲ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.) : *ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਆਲੋਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*; Eric Bentley : *What is Theatre*)

161. ਮੰਚ ਜੜਤ ਰਹਿਤ ਮੰਚਣ ਵਿਧੀ *(Suggestive theatre style)*: – ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ ਤੇਜ਼ ਰਫ਼ਤਾਰ ਨਾਲ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਉਨੀ ਹੀ ਤੇਜੀ ਨਾਲ ਉਸ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਢੁਕਵੇਂ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਬਿਨਾਂ ਸਾਜ਼ੋ ਸਮਾਨ ਦੇ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਚੁਸਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਕਮੀ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਆਂਗਿਕ ਅਤੇ ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਨੂੰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਣ ਕਲਾ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰਿਆਂ ਕੀਤਾ ਜਾਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਥਾਨਾਂ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰੇ ਕਾਰਜ ਲਈ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵੱਖਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸਗੋਂ ਇੱਕੋ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਸਾਰਾ ਕਾਰਜ ਵਾਪਰਦਾ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਥਾਨ ਦੇ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਏਨੀ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਵਾਪਰਦਾ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਿਚਲੀ ਵਿੱਥ ਮਿਟ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੀਆਂ ਕਲਾਤਮਕ ਜੁਗਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਲੋੜ ਮਹਿਸੂਸ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਦਰਸ਼ਕ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਸਦਕਾ ਆਪਣੇ

ਵਿਵੇਕ ਨੂੰ ਤੀਖਣ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਗਹਿਨ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਬਿਨਾਂ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*)

162. ਮੰਚ ਭਾਸ਼ਾ *(Theatre language)* : – ਮੰਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੱਖ ਨਾਲ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਜੈਸਚਰ, ਸੰਕੇਤ, ਹਾਵ-ਭਾਵ, ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ, ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲਾ ਕਾਰਜ, ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ, ਸੰਗੀਤ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਅਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋ ਰਹੀ ਹਰੇਕ ਵਸਤ, ਇਸ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਵਾਹਿਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ ਰਾਹੀਂ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਨੂੰ ਪਕੜਨ ਵਿੱਚ ਅਧੂਰੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਸੰਵਾਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਭਰਨ ਵਾਲੇ ਅਰਥ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਵਿੱਚ ਸਮਾਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਮੰਚ ਦੀ ਉਪਰੋਕਤ ਬਿਆਨ ਕੀਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਿਹਿਤ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਸਮੁਚੱਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਪੱਖ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕੇਵਲ ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਨਿਰੇਦਸ਼ਕ ਦੁਆਰਾ ਇਸ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ 'ਤੇ ਸਿਰਜੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਘੇਰਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਲਿਖਤ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਮੰਚ ਭਾਸ਼ਾ ਤੱਕ ਫ਼ੈਲਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ-ਪਾਠ ਤੋਂ ਨਾਟ ਮੰਚ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਵਿੱਚ ਸ਼ਬਦ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕਾਂ ਅਤੇ ਆਚਾਰੀਆਂ ਨੇ ਟੱਕਰ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਲੋੜ 'ਤੇ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਪਰ ਅਜਿਹੀਆਂ ਨਾਟ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਵਾਨ ਹੋਈਆਂ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਟੱਕਰ ਗੈਰਹਾਜ਼ਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹਾਵ-ਭਾਵ, ਪਹਿਰਾਵੇ, ਮੰਚ ਜੜਤ ਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਦਾਇਰਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਜਿਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਹੋ ਰਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਸੰਚਾਰ ਹੋ ਰਹੇ ਅਰਥ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਵੱਡ ਅਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਨੂੰ ਮੰਚ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਹਿਣ ਤੋਂ ਭਾਵ ਹੈ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*** ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਤੋਂ ਆਉਂਦੀ ਗੱਡੀ ਦੀ ਛੁਕ ਛੁਕ ਦੀ ਤੇਜ਼ ਆਵਾਜ਼ ਮੰਚੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਉਦਾਹਰਨ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਵਿੱਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ

ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਮੰਚ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਿਰਜਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਭਾਸ਼ਾ ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ, ਮੰਚ ਜੜਤ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਵਹਾਰ ਤੇ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਹੁਨਰੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਹਰੇਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਕੋਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਮਦਦ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਦੀ ਇੱਕ ਸੀਮਾ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦਾ ਆਧਾਰ ਭੂਤ ਤੱਤ ਕੇਵਲ ਭਾਸ਼ਾ ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਮੰਚ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਵਿਸਤਾਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਹਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਘੇਰਾ ਵੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਇਹ ਸੁਭਾਵਕ ਰੁਚੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸੁਣਨ ਨਾਲੋਂ ਦੇਖੀ ਘਟਨਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਜਲਦੀ ਕਬੂਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਭਾਸ਼ਾ ਅਜਿਹਾ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਤਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਲੋੜ ਇਸ ਦੀ ਮੰਚੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਛੁਪੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਤੋਂ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਤੱਕ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸਿਰਜਕ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕੋ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਜਿੱਥੇ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇੱਕੋ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵੀ ਅਰਥਾਂ ਦੀਆਂ ਨਵੀਆਂ ਪਰਤਾਂ ਨੂੰ ਉਘਾੜਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਮਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਖੋਲ੍ਹਣ ਵਿੱਚ ਹੀ ਮੰਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕੁਸੁਮ ਕੁਮਾਰ : *ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਯ ਚਿੰਤਨ*; ਨੇਮੀਚੰਦਰ ਜੈਨ : *ਰੰਗ ਦਰਸ਼ਨ*)

163. ਮੰਚੀ ਚਿਹਨ *(Theatrical Symbols)* : –ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਕਿਰਦਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਹਰੇਕ ਕਾਰਜ ਦਾ ਅਰਥ ਆਪਣੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਰਾਹੀਂ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਵਾਦ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਉਚਾਰਨ ਦਾ ਢੰਗ, ਉਚਾਰਨ ਵੇਲੇ ਕਿਸੇ ਸ਼ਬਦ 'ਤੇ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਬਲ, ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ, ਸੰਕੇਤ, ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ, ਹਿਲਜੁਲ, ਧੁਨੀ, ਸੁਰ ਆਦਿ ਮੰਚੀ ਚਿਹਨਾਂ ਨੂੰ ਸਿਰਜਨ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਤੱਤ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁਝ ਚਿਹਨਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕੁਝ ਉਸ ਦੀ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ (Body Language) ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਉਚਾਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਚਿਹਨਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਸੁਰ, ਧੁਨੀ, ਤੀਬਰਤਾ ਆਦਿ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਸੰਕੇਤ, ਇਸ਼ਾਰੇ, ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਆਦਿ ਅਜਿਹੇ

ਚਿਹਨ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਉਸ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਤੀਜੇ ਮੰਚੀ ਚਿਹਨ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰੰਗ ਦੀਆਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ (Lights), ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨੀਆਂ ਜਾਂ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਦੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਹੱਥ, ਪੈਰ, ਅੱਖਾਂ, ਬੁਲ੍ਹ, ਭਰਵੱਟੇ, ਸਿਰ, ਛਾਤੀ ਆਦਿ ਅੰਗਾਂ ਰਾਹੀ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਪਰਿਪੇਖ, ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਰੀਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅੰਗਾਂ ਦੀਆਂ ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਮੇਕਅੱਪ, ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ, ਪਹਿਰਾਵਾ ਅਤੇ ਵਾਲਾਂ ਦੇ ਸਟਾਈਲ ਅਜਿਹੇ ਮੰਚੀ ਚਿਹਨ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਬਾਹਰਲੀ ਦਿਖ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਵਿਚਾਰਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਗਤੀਸ਼ੀਲਤਾ ਲਿਆਉਣ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਬਾਹਰੀ ਦਿਖ ਰਾਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਿਹਨਾਂ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹਨਾਂ ਨੂੰ Visual Signs ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਕ ਚਿਹਨਾਂ ਦੀ ਕੈਟਾਗਰੀ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਵਿੱਚ ਅਦਿਸ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਈ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਬਾਹਰੀ ਦਿਖ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਹਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ, ਮੇਕਅੱਪ ਤੇ ਸਰੀਰਕ ਹਿੱਲਜੁਲ ਆਦਿ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ; ਉਸ ਸਪੇਸ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਲਖਾਇਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਸਮਝਣ ਵੇਲੇ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਅਤੇ ਧੁਨੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵੀ ਚਿਹਨਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਚਿਹਨ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਧੁਨੀਆਂ ਦੀ ਰਿਕਾਰਡ ਕੀਤੀ ਆਵਾਜ਼ ਨਾਟਕੀ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵਰਤੋਂ, ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮਾਨਸਿਕ ਵਾਤਾਵਰਣ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਚਿਹਨਾਂ ਨੂੰ ਅਣਉਚਰਿਤ (Inarticulate Sounds) ਧੁਨੀਆਂ ਦੇ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ, ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਆਦਿ ਅਜਿਹੇ ਚਿਹਨ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੇ ਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਹੱਦਬੰਦੀ ਅੰਦਰ ਸਥਾਨ ਦੀ ਸੁਚੱਜੀ ਅਤੇ ਢੁੱਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਨੂੰ ਉਭਾਰਦੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦਾ ਸਹੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨਾਟਕੀ ਮੂਡ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਧੁਰ ਅੰਦਰਲੇ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਾਂਝ ਪੁਆਉਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਚਿਹਨ ਦੇ

ਮਹੱਤਵ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਵੀ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨੀਆਂ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੰਚੀ ਰੂਪਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਰਗਰਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਨਜ਼ਰਅੰਦਾਜ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸ਼ਮੂਲੀਅਤ ਹੀ ਇਸ ਨੂੰ ਸਮੱਗਰਤਾ ਅਤੇ ਸਮੁੱਚਤਾ ਦਾ ਭਾਵ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦਾ ਮੰਚੀ ਪਹਿਲੂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਕ ਅਤੇ ਸ਼੍ਰਵਣੀ ਚਿਹਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਦੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ* ; ਮੈਥਿਲੀ ਪ੍ਰਸਾਦ ਭਾਰਦਵਾਜ : *ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ*; ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ : *ਕਿਸੇ ਕਹਤੇ ਹੈਂ ਨਾਟਯ ਕਲਾ*)

164. ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ/ਪਾਠ *(Theatrical text)* : – ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤਕ ਅਤੇ ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ ਦੋ ਭਾਗਾਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤਕ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੀ ਸਕਰਿਪਟ ਨੂੰ ਪਾਠਕ ਵਰਗ ਭਾਸ਼ਾਈ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਮੰਚੀ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤੀ ਟੈਕਸਟ ਦਾ ਆਧਾਰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਉੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕੋਡਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਯਾਨਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਨਿਖੇੜਨ ਦਾ ਮੂਲ ਆਧਾਰ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਮੰਚੀ ਪਹਿਲੂ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਸਮੀਖਿਆ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲਿਖਤੀ ਸਕਰਿਪਟ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਖ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪਹਿਲੂ ਨੂੰ ਅਹਿਮੀਅਤ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ ਪਾਠ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੱਖ ਦਾ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਪੱਬ ਪੌਂਚੇ ਦਾ ਰਿਸ਼ਤਾ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ ਉਸ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਇਹ ਤਾਂ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਲਿਖਤੀ ਪਾਠ, ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰੇ ਪਰ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਜ਼ਿਹਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਖ਼ਾਕਾ ਉਸਰਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਉਹ ਬਿਨਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਿਆਂ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਅਤੇ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਗਏ ਚਿੰਨ੍ਹ ਭਾਵੇਂ ਅਲੱਗ ਅਲੱਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਦੋਨੋਂ ਪਾਠ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਜਿੱਥੇ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਮੰਚੀ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਉੱਥੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ ਦਾ ਸੁਹਜ ਉਹਦੀ ਸਾਹਿਤਕਤਾ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਿਹਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਾਹਿਤਕ ਟੈਕਸਟ ਵਿੱਚ ਤੇ ਸਾਹਿਤਕ ਪਾਠ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪਾਠ

ਵਿੱਚ ਰਲਗੱਡ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਡੂੰਘੇ ਅਮੂਰਤ ਰੂਪਕ, ਬਿੰਬ ਤੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚੇਤੰਨ ਦਰਸ਼ਕ ਅਰਥ ਦੇ ਕੇ ਵੱਡਅਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮੱਰਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਅੰਦਰ ਰਮਜ਼ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਮਾਏ ਬਿੰਬਾਂ ਨੂੰ ਸਿਆਣਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਤ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਮੰਚੀ ਟੈਕਸਟ, ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਬਿਨਾਂ ਵਜੂਦ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਉੱਤੇ ਆਸਰਿਤ (ਨਿਰਭਰ) ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਉਸ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪਾਠ ਦੇ ਸਮਿਨਵੈ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਹੀ ਅਰਥਾਂ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਐਚ.ਵੀ. ਸ਼ਰਮਾ : *ਰੰਗ ਸਥਾਪਤਯ ਕੁਛ ਟਿੱਪਣੀਆਂ*)

165. ਮੱਤਵਾਰਨੀ : – ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਅਰਥ ਵਰਾਂਡੇ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨਵ ਗੁਪਤ ਨੇ ਮੱਤਵਾਰਨੀ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਇਸੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਸਮਝਣ ਦਾ ਯਤਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਇਸ ਦੇ ਅਰਥ ਬਾਰੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿੱਚ ਮੱਤਭੇਦ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਅੰਤਿਕਾ (1) ਵਿੱਚ ਭਰਤ ਦੇ ਨਾਟਯਗ੍ਰਿਹ (ਨਾਟਯਮੰਡਪ) ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕਰਦਿਆਂ ਮੱਤਵਰਨੀ ਦੇ ਅਰਥ ਇਉਂ ਸਪਸ਼ਟ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। *"ਮੰਦਿਰਾਂ ਦੀ ਪਰਿਕ੍ਰਮਾ (ਪਰਕਰਮਾ) ਵਾਂਗ ਰੰਗਭੂਮੀ ਦੇ ਚੋਹਾਂ ਪਾਸਿਆਂ ਦੀ ਜ਼ਮੀਨ ਨੂੰ ਮੱਤਵਾਰਣੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਚੌੜਾਈ 8X8 ਵਰਗ ਹੱਥ ਜਿੰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਚੌਰਸ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।" (ਪੰਨਾ 468)*

ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਮੱਤਵਾਰਨੀ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਾਰੇ ਵੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮੱਤ ਹਨ। ਕਿਧਰੇ ਇਸ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਇੱਕ ਅਤੇ ਕਿਤੇ ਦੋ ਦੱਸੀ ਗਈ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਚਿੰਤਕਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਮੱਤਵਾਰਨੀ ਇੱਕੋ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਇੱਕ ਚੁਬਾਰੇ ਵਰਗੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਰੰਗਭੂਮੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਉਚਾਈ ਰੰਗਮੰਚ ਜਿੰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਯਗ੍ਰਿਹ ਦੇ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਨਕਸ਼ਿਆਂ ਮੁਤਾਬਕ ਮੱਤਵਰਨੀ ਇੱਕ ਛੱਜੇ ਵਰਗੀ ਥਾਂ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਪਰੋਂ ਛੱਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟ ਚਿੰਤਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਮਾਨ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਉਹ ਸਥਾਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਥੋਂ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਿਖਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਵਰਗ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੱਤਵਾਰਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਦੈਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਕਾਫ਼ੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਜਿਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਖਤਮ ਹੁੰਦੀ ਚਲੀ ਗਈ ਨਾਲ ਹੀ ਮੱਤਵਾਰਨੀਆਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵੀ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦੀ ਗਈ। ਇਉਂ ਮਤਵਾਰਨੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਮਤਵਾਰਨੀ ਦੀ ਉਚਾਈ ਬਰਾਬਰ ਰੱਖਣ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਮੱਤਵਾਰਨੀਆਂ ਨੂੰ ਫੁੱਲਾਂ ਦੇ ਹਾਰਾਂ, ਚੰਦਨ, ਧੂਪ ਤੇ ਬਸਤਰਾਂ ਨਾਲ ਸਜਾਉਣ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਮੱਤਵਾਰਨੀਆਂ ਦੇ ਥੱਲੇ ਲੋਹਾ ਰੱਖਣ ਦੀ ਗੱਲ ਵੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਮੱਤਵਾਰਨੀਆਂ ਬਣਾਉਣ ਵੇਲੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*; ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ*)

166. ਮਨਬਚਨੀ *(Soliloquy)* : – ਮਨਬਚਨੀ ਉਸ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਕੋਈ ਉਸ ਨੂੰ ਸੁਣ ਨਾ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ। ਮਨਬਚਨੀ ਲਈ ਮੋਨੋਲੌਗ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਮਨਬਚਨੀ ਅਤੇ ਮੋਨੋਲੌਗ ਵਿੱਚ ਅੰਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੋਨੋਲੌਗ (Monologue) ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਉਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਤ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਭਾਵਾਂ, ਮਨੋਵੇਗਾਂ, ਉਦਗਾਰਾਂ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੂੰਹੋਂ ਕਹਾਉਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਮਨਬਚਨੀ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਧੁਰ ਅੰਦਰਲੇ ਤੱਕ ਗਿਆਤ ਪੁਆਉਣ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਦੂਜੀਆਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਨਾਵਲ, ਕਹਾਣੀ ਆਦਿ ਵਿੱਚ ਰਚਨਾਕਾਰ ਕੋਲ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਖੁੱਲ੍ਹ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਦਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਸਹਿਤ ਬਿਆਨ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਗੱਲਬਾਤ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਅਜਿਹਾ ਕਰ ਸਕਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਤੱਕ ਅਪੜਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਸਮਰੱਥ ਹੋਵੇ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮਨਬਚਨੀ ਦੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦੇ ਉੱਚੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਸੋਚਣ ਦੇ ਇਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਭਾਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਸੰਸਾਰ ਤੋਂ ਜਾਣੂੰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਵਿੱਚ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ *ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ* ਦੇ ਅਵਚੇਤਨ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਾਂਝ ਪੁਆਈ ਗਈ ਹੈ।

ਮਨਬਚਨੀ ਦੇ ਨਾਲ ਦੀ ਮਿਲਦੀ ਜੁਲਦੀ ਇੱਕ ਹੋਰ ਵਿਧੀ ਜਿਸ ਨੂੰ aside ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪਦ ਲਈ ਇਕਾਂਤ ਕਥਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ/ਅਦਾਕਾਰ ਸਰੋਤਿਆਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਇਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੁਚਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਜੂਦ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਸੁਣ ਸਕਦੇ। ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਨੋਂ

ਵਿਧੀਆਂ ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਕਾਲ ਅਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਪਿਛਲੇਰੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਨਾਂ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਨਕਾਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਨਾਟਕ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਭਰਮਕ ਸਥਿਤੀ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਤਿਆਗਣ ਦੀ ਗੱਲ ਕੀਤੀ ਜਿਹੜੀਆਂ ਅਸਿੱਧੇ ਤਰੀਕੇ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ ਪਰ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਫ਼ੇਰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ ’ਤੇ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਤੁਹਾਨੂੰ ਕਿਹੜਾ ਰੰਗ ਪਸੰਦ ਹੈ* ਵਿੱਚ ਡੀ.ਕੇ.ਦੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਉਹਦੇ ਅਵਚੇਤਨ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਦਵੰਦ ਨੂੰ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਪੂਰਨ ਅਤੇ ਲੂਣੀ ਦੇ ਹਮ ਉਮਰ ਹੋਣ ਦੇ ਭੈਅ ਵਿੱਚ ਗ੍ਰਸੇ ਸਲਵਾਨ ਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਛਿਪੀ ਘ੍ਰਿਣਾ ਨੂੰ ਔਲਖ ਸਲਵਾਨ ਦੀਆਂ ਮਨਬਚਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। *“ਐਸੇ ਅੰਨ੍ਹੇ ਤੇ ਡੂੰਘੇ ਖੂਹ ਵਿੱਚ ਸਿਟਿਐ ਮੇਰਾ ਪੁੱਤ ਕਿ ਕੋਈ ਬਲੀ ਪੀਰ ਫ਼ਕੀਰ ਵੀ ਕੱਢਣਾ ਚਾਹੇ ਤਾਂ ਵੀ ਨਾ ਨਿਕਲੇ।”*

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ –ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*; ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ : *ਸਲਵਾਨ*)

167. ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ *(Marathi play)*: – ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜਨਮਦਾਤਾ ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਾਸ ਭਾਵੇ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਰੰਭ ਉਨੀਂਵੀ ਸਦੀ ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇ ਨੇ ਮਰਾਠੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਧਾਰਮਿਕ ਰੁਚੀਆਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ *ਸੀਤਾ ਸਵੰਬਰ* ਲਿਖਿਆ। ਦੇਵਤਿਆਂ ਤੇ ਰਾਖਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਖੇਡੇ ਗਏ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਤਲਵਾਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਅਮੀਰ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇ ਦੀ ਦੇਣ ਅਦੁੱਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਪੰਜਾਹ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਰਮਾਇਣ ਤੇ ਮਹਾਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਮਰਾਠੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਤੇ ਖੇਡੇ ਗਏ। ਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਚੱਲ ਰਹੀ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਸੰਗਰਾਮ ਦੀ ਲਹਿਰ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੋ ਕੇ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ *ਕੀਚਕ ਵਧ* ਨਾਟਕ ਬੜਾ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਹੋਇਆ। ਗਦਕਾਰੀ ਇਸੇ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿੱਚ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ

ਅੰਸ਼ਾਂ ਨੂੰ ਕਬੂਲਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ਼ ਸੁਧਾਰ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਤਤਕਾਲੀ ਸਮਾਜਕ ਮਸਲਿਆਂ ਬਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਮਰਾਠੀ ਦੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦਹਾਕਿਆਂ ਬੱਧੀ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਗਦਕਾਰੀ ਦਾ ਏਕਚ **ਪਿਆਲਾ** ਸ਼ਰਾਬ ਦੀ ਬੁਰਾਈ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਪਿਛਲੇ ਚਾਲੀ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਉੱਥੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਪੂਰੇ ਉਤਸਾਹ ਨਾਲ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੇਖਦੇ ਹਨ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਦੂਜੇ ਦਹਾਕੇ ਤੱਕ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਾਟ ਕੰਪਨੀਆਂ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੀਆਂ ਰਹੀਆਂ। ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਲਾਕਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨੁਕਸਾਨ ਪੁੱਜਾ। ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪਏ। ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਪੁਨਰ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਜ ਨਾਟ ਉਤਸਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਹਰ ਸਾਲ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟ ਉਤਸਵਾਂ ਵਿੱਚ ਦੂਰੋਂ ਦੂਰੋਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਆ ਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਰਦੀਆਂ। ਪੀ. ਐਲ. ਦੇਸਪਾਂਡੇ ਮਰਾਠੀ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਉੱਘਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ ਛੂਤ-ਛਾਤ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ *ਤੁਕਾ ਰਾਮ* ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਦੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਲੋਂ ਬਹੁਤ ਸਰਾਹਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਦੇਸ਼ ਪਾਂਡੇ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬੌਧਿਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦਾ ਵਾਧਾ ਹੋਇਆ। ਉਸ ਨੇ ਤਮਾਸ਼ਾ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਨਾਟ ਕੰਪਨੀਆਂ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਲਈ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧ ਹਨ। ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਲਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਭਾਸ਼ਨੀ ਸੁਰ ਵੀ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਮੌਜੂਦ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਹਾਸ ਰਸ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਮਾਜਕ ਮਸਲਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਬੜੇ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ -ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਰੰਗਮੰਚ*)

168. ਮੁਖੌਟੇ *(Masks)*: – ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਯੋਜਨਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿੱਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਯੂਨਾਨ ਵਿੱਚ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਆਕਾਰ ਨੂੰ ਵਧਾਉਣ/ਘਟਾਉਣ ਦੇ ਮਕਸਦ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਵੱਡੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਆਉਂਦੇ ਸਨ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਲਈ ਢੁਕਵੇਂ ਸਾਧਨ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਅਜਿਹੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨਾਲ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸਹੀ ਸੰਚਾਰ ਹੋ ਸਕੇ। ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੁਲਕਾਂ ਵਿੱਚ

ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਈ ਤਰੀਕਿਆਂ ਨਾਲ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ। ਐਮ. ਕੇ. ਰੈਨਾ ਤੇ ਬੰਸੀ ਕੌਲ ਅਜਿਹੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੇ ਗਾਇਨ ਵੇਲੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਮੁਖੌਟੇ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕਾਗਜ਼ ਗੱਤੇ ਅਤੇ ਪਲਾਸਟਰ ਆਫ਼ ਪੈਰਿਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਨ ਲਈ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਗ਼ੈਰਮਨੁੱਖੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਜਾਨਵਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਸੰਬੰਧਤ ਜਾਨਵਰ ਦਾ ਮੁਖੌਟਾ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਪੁਆ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕਰਨ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪਛਾਣ ਮੰਨਣ ਯੋਗ ਬਨਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਦੂਰ* ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਬਾਂਦਰ ਮੂੰਹ ਵਾਲੇ ਮੁਖੌਟੇ ਪਹਿਨਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ *ਰਾਣੀ ਕੋਕਲਾਂ* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਿਰਨ ਦੇ ਮੁਖੌਟੇ ਵਰਤਣ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਛਾਉ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਇਸ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਪੂਰਾ ਮੁਖੌਟਾ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਚੁੱਪ ਧਾਰੀ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਪਾਤਰ ਮੂੰਹੋਂ ਕਿਸੇ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਸਾਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੇ ਮੁਖੌਟੇ ਪਹਿਨੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਕਰਕੇ ਦੇਖਣ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਔਖਿਆਈ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। *ਕਥਾਕਲੀ* ਅਤੇ *ਤੀਰੂਕੂਤੂ* ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗੂੜ੍ਹੇ ਰੰਗ ਦੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਮੁਖੌਟੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਧਿਆਨ ਨੂੰ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਦ ਕਿ ਛਾਉ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਮੁਖੌਟੇ, ਰਮਾਇਣ ਵਿੱਚ ਵਰਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ। ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕਰਨ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਵੀ ਪ੍ਰਚਲਨ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ : ***ਰੰਗ ਕਰਮੀ ਦੀ ਤੀਸਰੀ ਅੱਖ***; ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : ***ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ***)

169. ਮੇਕਅੱਪ *(Makeup)*: – ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਜਾਂ ਅਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਰੂਪ ਸੱਜਾ/ਮੇਕਅੱਪ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਆਹਾਰਯ ਅਭਿਨੈ ਬਾਰੇ ਪੂਰਾ ਅਧਿਆਇ ਸੰਕਲਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਮੇਕ ਅੱਪ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ ਦੇ ਥੀਮ ਨਾਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ

ਪਹਿਲੂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਇਹ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੇਕਅੱਪ ਇਸ ਗੱਲ 'ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਿਥੇ ਤੇ ਕਿਹੋ ਜਿਹੇ ਨਾਟ-ਮੰਡਪ/ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਨਾਟਕ ਤਕਨੀਕੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਨਾਲ ਲੈਸ ਬਕਾਇਦਾ ਕਿਸੇ ਆਡੀਟੋਰੀਅਮ ਵਿੱਚ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬਹੁਤੇ ਭਾਰੀ ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ ਪਰ ਕਿਸੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਪੰਡਾਲ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸਮੂਹ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੇਕਅੱਪ ਗੂੜ੍ਹੇ ਰੰਗਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੇਕਅੱਪ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਹੀ ਘੱਟ ਉਮਰ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੀ ਉਮਰ ਦੇ ਅਤੇ ਵੱਧ ਉਮਰ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਛੋਟੀ ਉਮਰ ਦਾ ਬਣਾ ਕੇ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੇਕ ਅੱਪ ਦੀ ਹੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੇਕਅੱਪ ਮੈਨ ਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਸਲਾਹ ਨਾਲ ਬਕਾਇਦਾ ਮੇਕਅੱਪ ਚਾਰਟ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਗਹਿਣਿਆਂ ਅਤੇ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੇ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਤੱਤਕਾਲੀ ਇਤਿਹਾਸ-ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੀਆਂ ਸ਼ਖਸੀਅਤਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਕਬੂਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪਾਰਸੀ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ, ਯਕਸ਼ਗਾਣ, ਭਵਾਈ ਆਦਿ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਵੱਲ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਨਾਟਕੀ ਮਾਹੌਲ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਮੇਕਅੱਪ ਦਾ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤਾ ਨਾਟਕ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਚੜ੍ਹਿਆ ਹੈ। ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸ਼ਨਲ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਥੁੜ੍ਹ ਕਾਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਨੂੰ ਕੋਈ ਬਹੁਤੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤੀ ਗਈ। ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮੇਕਅੱਪ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਮੇਕਅੱਪ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਢੰਗ ਪਲਾਸਟਿਕ ਦੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਮੇਕਅੱਪ ਕਰਨ ਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਬਨਾਵਟੀ ਮੁੱਛਾਂ ਅਤੇ ਦਾੜ੍ਹੀ ਆਦਿ ਲਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਲਾਂ ਦੇ ਮੇਕਅੱਪ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿੱਚ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਸਟਰੇਟ ਮੇਕਅੱਪ, ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨੈਣ-ਨਕਸ਼ ਅਤੇ ਚਿਹਰੇ ਮੁਹਰੇ ਨੂੰ ਹੀ ਉਭਾਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਕਰੈਕਟਰ ਮੇਕਅੱਪ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੀ ਮੂਲ ਦਿੱਖ ਨੂੰ ਉਕਾ ਹੀ ਬਦਲ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕਰੈਕਟਰ ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਵਾਰੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਮਿਲਦੇ ਜੁਲਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਹੀ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਯਤਨ ਨਹੀਂ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਸਾਧਾਰਨ ਮੇਕਅੱਪ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਪੂਰਿਆਂ

ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚਲੀ ਵਿੱਥ ਕਾਰਨ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਹਾਵਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਲਈ ਵੀ ਅਜਿਹੀ ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਆਕਾਰ ਉੱਤੇ ਵੀ ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਕਿਸਮ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਛੋਟੇ ਆਕਾਰ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਸਾਧਾਰਨ ਮੇਕਅੱਪ ਨਾਲ ਕੰਮ ਚਲ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਨੌਜਵਾਨ ਦਿੱਖ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਬਜ਼ੁਰਗ ਕਿਰਦਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਾਰਨ ਵੇਲੇ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਮੇਕਅੱਪ, ਪਾਤਰ ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਆਏਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਮੇਕਅੱਪ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਚਿਹਰੇ ਉੱਤੇ ਝੁਰੜੀਆਂ ਦਿਖਾਈਆਂ ਜਾਣਗੀਆਂ। ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਮੇਕਅੱਪ ਕੀਤੇ ਗਏ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਬਜ਼ੁਰਗ ਕਿਰਦਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੇਕਅੱਪ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਹੀ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਨਗੇ। ਮੇਕਅੱਪ ਦਾ ਮੂਲ ਮੰਤਵ ਇਹੋ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਪਾਤਰ ਵਰਗਾ ਲੱਗਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਮੇਕਅੱਪ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਹੀ ਚਿਹਰੇ ਨੂੰ ਪਤਲਾ ਜਾਂ ਮੋਟਾ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅੱਖਾਂ ਦਾ ਮੇਕਅੱਪ ਅੱਖਾਂ ਦੇ ਆਕਾਰ ਨੂੰ ਛੋਟਾ ਤੇ ਵੱਡਾ ਬਣਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਲਾਂ ਤੇ ਦਾੜ੍ਹੀ ਦਾ ਮੇਕਅੱਪ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਦਿੱਖ ਨੂੰ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਬਦਲ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਮੇਕਅੱਪ ਰਾਹੀਂ ਗਹਿਰੇ ਤੋਂ ਗਹਿਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮਰਦਾਨਾ ਮੇਕਅੱਪ ਵਿੱਚ ਮੇਕਅੱਪ ਮੈਨ ਬਹੁਤ ਸੁਚੇਤ ਹੋ ਕੇ ਮੇਕਅੱਪ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭੜਕਾਊ ਕਿਸਮ ਦਾ ਕੀਤਾ ਮੇਕਅੱਪ ਜਿੱਥੇ ਬਨਾਉਟੀ ਤੇ ਭੱਦਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਪੱਧਰ ਵੀ ਨੀਵਾਂ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਸੂਝ ਲਈ ਮੇਕਅੱਪ ਦੀ ਸਮਝ ਵੀ ਉਨੀ ਹੀ ਲੋੜੀਂਦੀ ਹੈ। ਸਟਰੇਟ ਮੇਕਅੱਪ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਸਰੀਰ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਅੰਗਾਂ ਜਿਵੇਂ ਚਿਹਰਾ, ਅੱਖਾਂ, ਭਰਵੱਟੇ, ਹੱਥ, ਪੈਰ, ਗਰਦਨ ਆਦਿ ਦਾ ਮੇਕਅੱਪ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸਰੀਰ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਹਿੱਸਿਆਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਯੋਗ ਮਿਕਦਾਰ ਵਿੱਚ ਕਰੀਮ, ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ ਤੇ ਲਾਲ ਰੰਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮਰਦ ਅਭਿਨੇਤਾ ਤੇ ਔਰਤ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆਂ ਲਈ ਨਾਟ-ਅਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਮੇਕਅੱਪ ਦਾ ਵੱਖ ਵੱਖ ਵਿਧਾਨ ਸੁਝਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਸੋਹਣੀ ਦਿੱਖ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਲਈ ਘੱਟੋ-ਘੱਟ ਮੇਕਅੱਪ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਚਿਹਰੇ ਉੱਤੇ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੁਦਰਤੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਆਕਾਰ ਵੱਡਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਅੱਖਾਂ ਦਾ ਸੰਘਣਾ ਮੇਕਅੱਪ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਅਸਰਦਾਇਕ ਬਣਾਏਗਾ। ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮੁਤਾਬਕ ਵਾਲਾਂ ਦੇ ਮੇਕਅੱਪ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਵੀ ਉਨਾਂ ਹੀ ਜਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਮੇਕਅੱਪ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਵਿੱਚ ਵੱਡੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*; ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ : *ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ*)

170. ਮੈਲੋਡਰਾਮਾ (*Melodrama*) : – ਗਰੀਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ melos ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ 'ਗੀਤ' ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੈਲੋਡਰਾਮਾ ਟਰਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਗੀਤ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਅਜਿਹੀ ਨਾਟ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਸਨਸਨੀਖ਼ੇਜ਼ ਅਤੇ ਉਤਸੁਕਤਾ ਭਰਪੂਰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਜਨਬੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਹੈਰਾਨ ਅਤੇ ਉਪਭਾਵੁਕ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੌਕਾਮੇਲ ਅਤੇ ਅਣਕਿਆਸੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕੀ ਸਿਖ਼ਰ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸੋਚ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਮੈਲੋਡਰਾਮੈਟਿਕ ਪਦ ਅਜਿਹੀ ਸਾਰੀਆਂ ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਲਈ ਵੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਉਕਸਾਊ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਅਤੇ ਅਚੰਭਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਉਮੀਦ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਖ਼ੁਸ਼ੀਆਂ ਭਰਿਆ ਜਾਂ ਸੋਗ ਭਰਪੂਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਿਸਮਾਦ ਜਨਕ ਕਾਰਜ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਪਭਾਵੁਕਤਾ ਇਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਅਤੇ ਦੁੱਖ ਵਿੱਚ ਇਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਰਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਪਾਤਰ ਦੇ ਹੱਸਣ ਨਾਲ ਉਹ ਹਸਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੁਖ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਕੇ ਰੋਣ ਲੱਗ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵੁਕ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਖਲਨਾਇਕ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ ਉਸ ਦੇ ਭੈੜੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਫ਼ਜ਼ੂਲ ਕਿਸਮ ਦੇ ਡਰ ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਵਿਆਪਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਅਤੀਤ ਦੇ ਪਰਛਾਵੇਂ* ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਵਾਤਾਵਰਨ ਮੈਲੋਡਰਾਮੈਟਿਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਵਾਤਾਲਾਪ ਭਾਸ਼ਨੀ ਸੁਰ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਉਲਝੀ ਹੋਈ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਵਾਲੀ, ਗੱਲ ਨੂੰ ਬਾਰ ਬਾਰ ਦੁਹਰਾ ਕੇ ਭਿਆਨਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹਾਸਾ ਹੱਸਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*; ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : *ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ*; ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*)

171. ਮੌਕਾਮੇਲ (*Coincidence*) : – ਮੌਕਾਮੇਲ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਦੇ ਅਚਾਨਕ ਵਾਪਰਨ ਤੋਂ ਹੈ। ਰਚਨਾ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਸਬੱਬ ਨਾਲ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਨੂੰ ਮੌਕਾਮੇਲ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੌਕਾਮੇਲ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇੱਕ ਜੁਗਤ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਭੇਤ ਬਣੀ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਅਚਾਨਕ ਖੁੱਲ੍ਹ ਜਾਣਾ ਜਾਂ ਸਹੀ ਮੌਕੇ 'ਤੇ ਸੰਬੰਧਤ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਪਹੁੰਚ ਜਾਣਾ ਮੌਕਾਮੇਲ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ

ਰੁਮਾਂਟਿਕ ਅੰਸ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਵਿੱਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਵਧਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਚਨਚੇਤ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਦਰਸ਼ਕ ਹੈਰਾਨ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਅੱਗੋਂ ਕੀ ਵਾਪਰਿਆ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਵੀ ਉਸਦੀ ਲਗਾਤਾਰ ਵਧਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੀ ਗਤੀ ਤੇਜ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਸਿਖ਼ਰ ਵੱਲ ਨੂੰ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਗੁੰਝਲ ਸੁਲਝਦੀ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕੁਝ ਨਾਟ ਚਿੰਤਕ ਉੱਤਮ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਮੌਕਾਮੇਲ ਦੀ ਜੁਗਤ ਨੂੰ ਉਚਿਤ ਨਹੀ ਸਮਝਦੇ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜਿਹੀ ਜੁਗਤ ਨਾਟਕੀ ਕਥਾਨਕ ਵਿੱਚ ਬਨਾਵਟੀ ਅੰਸ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤੇ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸੋਚ, ਰਚਨਾ ਉੱਤੇ ਆਰੋਪਿਤ ਹੁੰਦੀ ਵੀ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਲਾਟ ਵਿੱਚ ਅਣਯਥਾਰਥਕਤਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਪੈਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਨੇ *ਅਣਹੋਣੀ, ਬੰਦ ਗਲੀ ਤੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਦੂਰ* ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਵੀ ਗੰਭੀਰ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਇਸ ਜੁਗਤ ਦੀ ਪ੍ਰੋੜ੍ਹਤਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਪਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਕਲਾਸਿਕ ਨਾਟਕ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜਿੱਥੇ ਮੌਕਾਮੇਲ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣ ਕੇ ਸਾਕਾਰ ਹੋਈ ਹੈ। ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਅਤੇ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਇਸ ਧਾਰਨਾ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਮਿਸਾਲ ਹਨ। ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਖੀਰ 'ਤੇ ਦੁਸ਼ਅੰਤ ਦਾ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਭਰਤ ਅਤੇ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨਾਲ ਮਿਲਾਪ ਸੋਚੀ ਸਮਝੀ ਵਿਉਂਤ ਅਨੁਸਾਰ ਕਰਵਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਸੁਖਾਂਤ ਬਨਾਉਣ ਲਈ ਅਜਿਹੇ ਮੌਕਾਮੇਲ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ *ਮਨ ਦੀਆਂ ਮਨ ਵਿੱਚ*ਅਜਿਹਾ ਹੀ ਇਕਾਂਗੀ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਸਨੇ ਰਚਨਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੁਖਾਂਤਕ ਬਨਾਉਣ ਲਈ ਮੌਕਾਮੇਲ ਜੁਗਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕ ਜਿਉਂਦੀ ਲਾਸ਼ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰੋਫ਼ੈਸਰ ਹਰੀਸ਼ ਦੇ ਲੜਕੇ ਦਾ ਘਰੋਂ ਗਾਇਬ ਹੋਣ ਮਗਰੋਂ ਕੰਚਨਾ ਕੋਲ ਪਹੁੰਚ ਜਾਣਾ ਮੌਕਾਮੇਲ ਜੁਗਤ ਹੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : *ਮਨ ਦੀਆਂ ਮਨ ਵਿੱਚ*; ਕਾਲੀਦਾਸ : *ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ*)

172. ਯਕਸ਼ਗਾਣ *(Folk theatre of Karnatka)* : – ਕਰਨਾਟਕ ਪ੍ਰਾਂਤ ਦੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਸਦੀਆਂ ਪੁਰਾਣੀ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਹੈ ਅਤੇ ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰਥ ਵੀਰਤਾ, ਜੋਸ਼ ਅਤੇ ਅਸਚਰਜਤਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੀਆਂ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਮੰਦਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਕਥਾਕਲੀ ਨਾਟ- ਨ੍ਰਿਤ ਵਾਂਗ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵੀ ਤਾਂਡਵ ਅੰਸ਼ ਭਾਰੂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਯਕਸ਼ਗਾਣ

ਵਿੱਚ ਅਕਸਰ ਯੁੱਧ ਅਤੇ ਲੜਾਈ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕੇਵਲ ਮਰਦ ਪਾਤਰ ਹੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਔਰਤਾਂ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀਆਂ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਇੱਕ ਥੜ੍ਹੇ ਉੱਤੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਅਤੇ ਚੌੜਾਈ ਵੀਹ ਵੀਹ ਫੁੱਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੀਵਿਆਂ ਦੀ ਲਾਟ ਵਿੱਚ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਰੰਭ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਗੁਰੂ ਤੇ ਨਿਰਮਾਤਾ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਗੀਤ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਕਥਾ ਦਾ ਵੀ ਬਿਆਨ ਕਰੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਗਾਇਕ ਨੂੰ ਮਿੱਥ ਕਥਾ ਦੀ ਅਤੇ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਵਾਕਫ਼ੀਅਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਹਰੇਕ ਪਾਤਰ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਗਾਇਕ, ਪਾਤਰ ਨਾਲ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੰਵਾਦ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ, ਪਾਤਰ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹਾਸਿਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਵਿੱਚ ਢੋਲ, ਛੈਣੇ, ਮੁਖਵੀਣਾ ਤੇ ਚੰਡੇ ਆਦਿ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਕੰਨੜ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰੀ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਗੀਤ ਦੇ ਬੋਲਾਂ ਨੂੰ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ, ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਵੇਂ ਵਿਅਕਤ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਕਮਲੇਸ਼ ਉਪਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

173. ਯੂਨਾਨੀ ਥੀਏਟਰ *(Greek theatre)*: - ਅਰਸਤੂ ਯੂਨਾਨ ਦਾ ਮਹਾਨ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਦੇਵਤੇ ਡਾਇਓਨਿਸਿਸ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਉਪਾਸਨਾ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਗੀਤ ਇਸ ਦੇਵਤੇ ਦੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਵਿੱਚ ਡਾਇਓਨਿਸਿਸ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਹੋ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਣ ਲੱਗੀਆਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚੋਂ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰਕੇ ਇਕਸੁਰਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਯੂਨਾਨ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਇਤਿਹਾਸ ਤੋਂ ਛੇਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਾ ਪੂਰਵ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੇ ਸਬੂਤ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਵੇਲੇ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਥੈਸਪਿਜ਼ ਇੱਕ ਵਧੀਆ ਅਦਾਕਾਰ ਵੀ ਸੀ। ਉਸਨੂੰ ਯੂਨਾਨ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਅਦਾਕਾਰ ਹੋਣ ਦਾ ਮਾਣ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ। ਇਸੇ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਜਾ ਕੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਥੈਸਪੀਅਨ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਭਾਵੇਂ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਬੜੀ ਦੀਰਘ ਮੰਨੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨਿਤ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਐਸਕੀਲਸ, ਯੂਰੀਪੀਡੀਜ਼, ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਤੇ ਅਰਿਸਟੋਫ਼ਨੇਜ਼ ਦੇ ਨਾਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋਏ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ

ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ। ਥੈਸਪਿਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਇੱਕੋ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਐਸਕੀਲਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਧੀ। ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਭਾਵੇਂ ਸੌ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੈ ਪਰ ਵਿਸ਼ਵ ਪ੍ਰਸਿੱਧੀ ਹਾਸਲ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਐਂਟਿਗਨੀ ਅਤੇ ਰਾਜਾ ਈਡੀਪਸ ਹਨ। ਹੁਣ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਦੋ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕੇ ਤਿੰਨ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਗਈ। ਪਹਿਲੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਸੀ। ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਵੇਲੇ ਇਹ ਰੁਝਾਨ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਗਿਆ ਸੀ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੁਖਾਂਤ ਦੇ ਸਿਖ਼ਰ ਤੇ ਪੁਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਇੱਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਤੌਰ ’ਤੇ ਵੀ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਦੇਵਤਾ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਆਮ ਸੀ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਤ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਸੀ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਪਰ ਅਖੀਰ ਵਿੱਚ ਮ੍ਰਿਤਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਦਿਖਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇੱਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਈ ਕਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਔਰਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਰਦ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ’ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਅਭਿਨੈ ਦੌਰਾਨ ਸਾਰੇ ਅਦਾਕਾਰ ਮੁਖੌਟੇ ਪਾ ਕੇ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਹਰੇਕ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਾਰਾਂ ਤੋਂ ਪੰਦਰਾਂ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਤੱਕ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੈਅ ਤੇ ਉਕਸੁਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਦੁਆਰਾ ਨਾਟਕੀ ਗਤੀ ਨੂੰ ਤਿੱਖਿਆਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਕੋਰਸ ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਦੀਆਂ ਪਰਤਾਂ ਖੋਲ੍ਹਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨ ਦਾ ਕੰਮ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਕੋਰਸ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਤਿਪਾਦਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕੋਰਸ ਦਾ ਯੋਗਦਾਨ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰੰਭ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅਖੀਰ ਤੱਕ ਕੋਰਸ ਦੀ ਸਕਾਰਾਤਮਕ ਭੂਮਿਕਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਨਵਾਂ ਰੰਗ ਭਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਗਤੀ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਸੀ।

ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦੁਖਾਂਤ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਇਕ ਹੋਣੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਘਟਨਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਸੰਕਟ ਗ੍ਰਸਤ ਕਰਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਖੀਰ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਮੌਤ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਸੁਖਾਂਤ ਦੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਮਨੁੱਖੀ ਜਨਮ ਨੂੰ ਅਮੁੱਲਾ ਤੇ ਦੁਰਲੱਭ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਲਈ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਨਾਇਕ ਘੋਰ ਸੰਕਟ ਵਿੱਚੋਂ ਲੰਘ ਕੇ ਵੀ ਅਖੀਰ ਮੌਤ ਤੋਂ ਬਚ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮਾਈਮ ਕਲਾ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਨੇ ਕਬੂਲਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਇੱਥੇ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ। 300 ਈ. ਪੂਰਵ ਜਦੋਂ ਸਿਕੰਦਰ ਪੰਜਾਬ ਆਇਆ ਸੀ ਉਸ ਦੇ ਨਾਲ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵੀ ਆਏ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਦਾ ਬਹੁਤ ਸ਼ੌਕ ਸੀ। ਇਹ ਅਦਾਕਾਰ ਮੁੜ ਕੇ ਵਾਪਸ ਯੂਨਾਨ ਨਹੀਂ ਸਨ ਗਏ ਸਗੋਂ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਹੀ ਰਹਿਣ ਲੱਗ ਪਏ ਸਨ। ਪੰਜਾਬ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੇ ਯੂਨਾਨੀ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਕਈ ਕੁਝ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ। ਯੂਨਾਨ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਨਾਟਕ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੇ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਿਨ ਵੇਲੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੀ ਕੋਈ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ : *ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ (ਹੜੱਪਾ ਤੋਂ ਹਰੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਤੱਕ)* ਕਮਲੇਸ਼ ਉਪਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*)

174. ਰਸ ਸਿਧਾਂਤ *(Theory of Rasa)*: – ਭਾਰਤੀ ਆਲੋਚਨਾ ਵਿੱਚ ਰਸ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਛੇਵੇਂ ਅਤੇ ਸੱਤਵੇਂ ਅਧਿਆਇ ਵਿੱਚ ਰਸ ਤੇ ਭਾਵ ਬਾਰੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਵਿਵੇਚਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਉਸ ਭਾਵ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨਾਲ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਅੰਦਰ ਤੀਬਰ ਹੋ ਕੇ ਨਾਟ ਵਸਤੂ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਹੋਈ ਵਿਅੰਜਨਾ ਨੂੰ ਅਭਿਨੈ ਕਰਤਾ ਵਿੱਚ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਕੀਤੇ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਰਾਹੀਂ ਸੁਹਿਰਦ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਸਦਕਾ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਰਸ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਕਰਾਉਣਾ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਰਸਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਅੱਠ ਸਵੀਕਾਰੀ ਗਈ ਹੈ। ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਹਾਸ, ਕਰੁਣਾ, ਰੌਦਰ, ਵੀਰ, ਭਿਆਨਕ, ਵੀਭਤਸ ਅਤੇ ਅਦਭੁਤ ਰਸ। ਅਭਿਨਵਗੁਪਤ ਨੇ ਅੱਠ ਦੀ ਥਾਂ ਨੌਂ ਰਸ ਮੰਨੇ ਹਨ। ਨੌਂਵਾਂ ਰਸ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਸਾਂ ਦੇ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਰਸ ਦਾ ਰਤਿ, ਹਾਸ ਰਸ ਦਾ ਹਾਸ, ਕਰੁਣਾ ਰਸ ਦਾ ਸ਼ੋਕ, ਰੌਦ੍ਰ ਦਾ ਕਰੋਧ, ਵੀਰ ਰਸ ਦਾ ਉਤਸ਼ਾਹ, ਭਿਆਨਕ ਦਾ ਭੈ, ਵੀਭਤਸ ਦਾ ਜੁਗੁਪਸਾ, ਅਦਭੁੱਤ ਦਾ ਹੈਰਾਨੀ ਅਤੇ ਸ਼ਾਂਤ ਰਸ ਦਾ ਸਮ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿੱਚ ਰਸ ਨੂੰ ਇਉਂ ਪਰਿਭਾਸ਼ਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ-ਰਸਯਤੇ ਆਸ੍ਵਾਦਯਤੇ ਇਤਿਰਸਹ ਅਰਥਾਤ ਜਿਸ ਵਸਤ ਜਾਂ ਅਨੁਭਵ ਤੋਂ ਸੁਆਦ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੋਵੇ ਉਹ ਰਸ ਹੈ। ਕਾਵਿ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਨ ਸੁਣਨ ਨਾਲ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਤੋਂ ਮਗਰੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸਥਾਈ

ਭਾਵ ਰਸ ਕਹਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਪਜਾਉਣ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ (ਆਂਗਿਕ, ਵਾਚਿਕ, ਸਾਤਵਿਕ ਅਤੇ ਆਹਾਰਯ) ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮੁੱਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਵਿਭਾਵ, ਅਨੁਭਾਵ, ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਆਦਿ ਰਸ ਦੇ ਕਾਰਨ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਜਦੋਂ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਨਾਲ ਸੰਮਿਲਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਰਸ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਜੁਕਤੀ ਰਸ ਰੂਪ ਨੂੰ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪੇਸ਼ ਉਹ ਸਾਰੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ, ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਿਹੜੇ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜਗਾ ਕੇ ਰਸ ਮਈ ਅਵਸਥਾ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਨੂੰ ਵਿਭਾਵ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਰਸ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਵਿਭਾਵ ਦੋ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਆਲੰਬਨ ਅਤੇ ਉਦੀਪਨ ਵਿਭਾਵ। ਆਲੰਬਨ ਵਿਭਾਵ ਪ੍ਰੇਮ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਤੀਖਣਤਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਦੀਪਨ ਵਿਭਾਵ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਰਤੀ ਭਾਵ ਨੂੰ ਤੀਬਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਾਲੀ ਘਟਾ, ਚੰਨ ਦੀ ਚਾਨਣੀ ਅਤੇ ਕੋਇਲ ਦੀ ਕੂਕ ਉਦੀਪਨ ਭਾਵ ਹਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪਿਆਰ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਨੁਭਾਵ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਭਾਵਾਂ ਦੁਆਰਾ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਹੋਣ ਨਾਲ ਨਾਇਕ ਜਾਂ ਨਾਇਕਾ ਅੰਦਰ ਜਿਸਮਾਨੀ ਭਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੀਆਂ ਹਰਕਤਾਂ ਨੂੰ ਅਨੁਭਾਵ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਨਿਸ਼ਪਤੀ ਦਾ ਤੀਜਾ ਭਾਵ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਟਿਕਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ ਇਸੇ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ 33 ਦੱਸੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਸ਼ੰਕਾ, ਡਰ, ਨੀਂਦ, ਥਕਾਵਟ, ਉਤਸੁਕਤਾ, ਮੋਹ, ਲੱਜਾ ਆਦਿ। ਇਹ ਭਾਵ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੇਗ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਰਸ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਹਿਯੋਗੀ ਕਾਰਨ ਵੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਮਨੁੱਖੀ ਮਨ ਵਿੱਚ ਟਿਕੇ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਵਿਭਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਬਲਤਾ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਜਿਸਮ ਤੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਹਰਕਤਾਂ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਕੁਝ ਅਜਿਹੀ ਦਸ਼ਾ ਪੈਦਾ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਭਾਵ ਨੂੰ ਉਸ ਅਵਸਥਾ ਦਾ ਸੂਚਕ ਦੱਸਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿਭਾਵਾਂ ਸਦਕਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਨੁਭਾਵਾਂ ਸਦਕਾ ਉਸ ਨੂੰ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵ ਦਾ ਦੂਜਾ ਅਰਥ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਦਿਲ ਵਿੱਚ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਭਾਵ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਤੀਜਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਰਸਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਰਸਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਤੱਤ ਹੀ ਭਾਵ ਅਖਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਜਨਮ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਵੀ ਜਨਮ ਹੋ ਜਾਂਦਾ

ਹੈ। ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਸੁਹਜ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਹੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਦੂਜੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਜਜ਼ਬ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਹੋ ਸਥਾਈ ਭਾਵ, ਵਿਭਾਵ, ਅਨੁਭਾਵ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਰਸ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸੁਆਦ ਨੂੰ ਰਸ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਰਸ ਕਿਸੇ ਇਕੱਲੇ ਭਾਵ ਦਾ ਪਰਿਣਾਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਵਿਭਾਵ, ਅਨੁਭਾਵ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਜੋਗ ਤੋਂ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਲਾ ਜਾਂ ਸੌਂਦਰਯ ਪੱਖ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਆਦ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਸ ਨੂੰ ਮਾਨਣ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਹੋਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿੰਨਾ ਕੋਈ ਦਰਸ਼ਕ ਵਧੇਰੇ ਭਾਵੁਕ ਹੋਵੇਗਾ, ਉਨਾ ਵਧੇਰੇ ਰਸ ਦਾ ਤੀਬਰਤਾ ਨਾਲ ਅਨੁਭਵ ਕਰੇਗਾ। ਨਾਟਕੀ ਕਿਰਤ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਨਣ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿੱਚ ਸਥਾਈ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਨੰਦ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਨਾਟਕ ਸਮੂਹ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਰ ਵਸਤੂ ਸਾਂਝੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਨੂੰ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰਸ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅੰਜਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੇਲੇ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ, ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖਾਂ ਸੁੱਖਾਂ ਦਾ ਸਾਧਾਰਨੀਕਰਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰਸ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਵੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਰਸ ਨੂੰ ਮਾਣਿਆ ਵੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਸ ਦੇ ਮੂਲ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਪਿਆਰ, ਗੁੱਸਾ, ਕਰੁਣਾ, ਭੈ, ਨਫ਼ਰਤ ਆਦਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿੱਚ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਮੌਜੂਦ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੌਰਾਨ ਜਦੋਂ ਦਰਸ਼ਕ ਵਿਭਾਵਾਂ, ਅਨੁਭਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸੰਚਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹਦੇ ਮਨ ਵਿੱਚ ਟਿਕੇ ਹੋਏ ਸਥਾਈ ਭਾਵ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਨਿੱਜੀ ਹੋਂਦ ਤੇ ਵੱਖਰੀ ਪਛਾਣ ਨੂੰ ਭੁੱਲ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦੁੱਖ ਸੁੱਖ ਵਿੱਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸ਼ਰੀਕ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਦਾ ਦੁੱਖ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਦੁੱਖ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਇਕਮਿਕਤਾ ਦੀ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਦਵੈਤ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਖਤਮ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਅਨੰਦ ਨੂੰ ਧੁਰ ਤੱਕ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਰਸ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਹੈ। ਅਭਿਵਨ ਗੁਪਤ ਨੇ ਇਸੇ ਅਵਸਥਾ ਨੂੰ ਸਾਧਾਰਣੀਕਰਣ ਦਾ ਨਾਂ ਦਿਤਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ ਧਾਲੀਵਾਲ : *ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

175. ਰੰਗਮੰਚ (*Theatre*) : - ਰੰਗਮੰਚ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਇੱਕੋ ਸਮੇਂ ਕਈ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਸਮਨਵੈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ, ਅਭਿਨੇਤਾ, ਦਰਸ਼ਕ, ਸੰਗੀਤਕਾਰ,

ਦ੍ਰਿਸ਼ ਡਿਜ਼ਾਈਨਰ, ਮੰਚ ਡਿਜ਼ਾਈਨਰ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰ ਸਾਰੇ ਮਿਲਕੇ ਇਸ ਵਿੱਚ ਆਪੋ ਆਪਣਾ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਇਹ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਲਾਕਾਰ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਵਿੱਚ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉਸ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਤੋਂ ਬਣੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜ, ਸੰਗੀਤ, ਅਭਿਨੈ, ਰੂਪਸੱਜਾ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਆਦਿ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਕਿਸੇ ਦੂਜੇ ਪੱਖ ਨਾਲੋਂ ਘੱਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਸਾਰੇ ਤੱਤ ਇੱਕ ਦੂਜੇ ਦਾ ਪੂਰਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣਤਾ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਾਰਥਕ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਸਕ੍ਰਿਪਟ ਸੰਪੂਰਨ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਉਦੋਂ ਹੀ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਇਹ ਮੰਚੀ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਤੇ ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਲਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੇ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੈ, ਨਾਟਕੀ ਕਲਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਹਿਲੂ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਸੱਚ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਵਿੱਲਖਣਤਾ ਦੂਜੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਧੇਰੇ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ, ਕਲਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਸਿੱਧਾ ਸੰਚਾਰ ਸਥਾਪਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਟੀ.ਵੀ. ਅਤੇ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ, ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸਾਹਮਣੇ ਤੁਰਦੇ, ਫ਼ਿਰਦੇ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਕਰਦਿਆਂ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਜਦਕਿ ਟੀ.ਵੀ. ਅਤੇ ਸਿਨਮੇ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ, ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਕਰੀਨ ਦੇ ਪਰਦੇ ਉੱਤੇ ਦੇਖਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਤਕਨੀਕ ਦੇ ਯੁੱਗ ਵਿੱਚ ਭਾਵੇਂ ਟੀ.ਵੀ. ਦੀ ਹਰਮਨਪਿਆਰਤਾ ਦਿਨੋ ਦਿਨ ਵੱਧ ਰਹੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਥੀਏਟਰ ਦੇਖਣ ਦੀ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਸੁਭਾਵਿਕ ਰੁਚੀ ਨੇ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਕਮੀ ਨਹੀਂ ਆਉਣ ਦਿੱਤੀ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਪੰਜਵੇਂ ਵੇਦ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਰਿਦਮ, ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵੱਡਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਰਿਦਮ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਵਿੱਚ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਤੁਰਨ ਫ਼ਿਰਨ ਤੇ ਤੱਕਣ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਸੰਕਲਪ ਵਿੱਚ ਸੰਤੁਲਨ, ਬਲ ਅਤੇ ਅਨੁਪਾਤ ਹੋਰ ਅਜਿਹੇ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਦੇਖਣਗੋਚਰੇ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਥੀਏਟਰ ਪ੍ਰਤੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚ ਘੜਮੱਸ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੰਤੁਲਨ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਰੰਗਾਂ ਅਤੇ ਪੋਸ਼ਾਕਾਂ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਥੀਮ ਨੂੰ ਸਸ਼ਕਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਭਾਰਨ ਲਈ

ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਸੰਵਾਦ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਢੰਗ, ਪਿੱਚ ਦਾ ਨੀਂਵਾ ਉੱਚਾ, ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸੰਕੇਤ, ਜੈਸਚਰ, ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ, ਹਿਲਜੁਲ ਆਦਿ ਸਾਰੇ ਕੁਝ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਿਹੜੇ ਅਦਾਕਾਰ ਉੱਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਨਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਹੜੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਗੌਣ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰੱਖਣਾ ਹੈ; ਦਰਸ਼ਕਮੁਖੀ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ, ਰੰਗ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਆਦਿ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਤਕਨੀਕਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਬਲ (emphasis) ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਅਨੁਪਾਤ ਦੇ ਤੱਤ ਦਾ ਸਹੀ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਅਨੁਪਾਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਵਿੱਚ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਅਤੇ ਮੰਚ ਜੜਤ ਵਿੱਚ, ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਣ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਰਚਣ ਵਿੱਚ, ਥੀਮ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨ ਅਤੇ ਪਲਾਟ ਦੇਂ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਪਹਿਲੂਆਂ ਵਿੱਚ ਅਨੁਪਾਤ ਦੀ ਸਹੀ ਮਾਤਰਾ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਅੰਦਰ ਛੁਪੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਅਨੁਪਾਤ ਦੀ ਸਹੀ ਮਾਤਰਾ ਜਿੱਥੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸ਼ਖਸੀਅਤ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵੱਡਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਇਹ ਮਾਤਰਾ ਸਹੀ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਕਿਰਦਾਰ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਹਾਸੋਹੀਣੇ ਤੇ ਭੱਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਜੋਗ ਨਾਲ ਬਣੀ ਰੰਗਮੰਚ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਰਿਦਮ, ਸੰਤੁਲਨ ਤੇ ਅਨੁਪਾਤ ਦੀ ਸਹੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਜਸਵਿੰਦਰ ਕੌਰ ਮਾਂਗਟ : *ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ*; ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤੀਮਾਨ*)

ੳ) **ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗ ਮੰਚ** *(amateur theatre)*: - ਪਿਛਲੀ ਇੱਕ ਸਦੀ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਵਪਾਰਕ ਹਿੱਤਾਂ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਨਾ ਰੱਖਦਿਆਂ ਹੋਇਆ ਸਮਾਜਕ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਜਾਂ ਸ਼ੌਕੀਆ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵਾਬਸਤਾ ਕੀਤੀ ਰੱਖਿਆ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਮਾਇਕ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਦੀ ਮੰਚ ਪ੍ਰਤੀ ਪ੍ਰਤੀਬੱਧਤਾ ਉਸ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੀ। ਆਰਥਿਕ ਸੋਮਿਆਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਲਈ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਸਮੱਸਿਆ ਬਣੀ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਆਰਥਿਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦੇ ਚਲਦਿਆਂ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਥੀਏਟਰ ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ

ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਵਪਾਰਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਉੱਤੇ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਪੈਸਾ ਖਰਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਸਧਾਰਨ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਘੱਟ ਪਾਤਰ, ਸਾਧਾਰਨ ਪਹਿਰਾਵੇ ਤੇ ਸਧਾਰਨ ਰੂਪ ਸੱਜਾ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਆਧਾਰ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੀਮਤ ਸਾਧਨਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਾਰਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਜਟਿਲ ਕਿਸਮ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਸਦਾ ਗੁਰੇਜ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਕਹਿਰੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਹੀ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾਂ ਖੇਡੇ ਗਏ ਹਨ। ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਕਾਰਨ ਵੀ ਥੀਏਟਰ ਪ੍ਰਤੀ ਸ਼ੌਕੀਆ ਪਹੁੰਚ ਵਿਧੀ ਦਾ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਨਾਟ-ਪਾਠ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰ ਹੋਣ ਲਈ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਤਕਨੀਕੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਨਾਲੋਂ ਲੈਸ ਹੋਣਾ ਅਤਿ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੇ ਸਰਲ ਪਹੁੰਚ ਵਿਧੀ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਕੀਤੀ ਕਿਉਂਕਿ ਸਕਰਿਪਟ ਦਾ ਮੰਚਨ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਇਉਂ ਵਿਕਸਿਤ ਮੰਚ ਦੀ ਲੋੜ ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰੀ ਹੁੰਦੀ ਰਹੀ। ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤੀਆਂ ਲੋੜਾਂ 'ਤੇ ਕਟੌਤੀ ਕਰਦਿਆਂ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਰੂਪ-ਸੱਜਾ ਤੇ ਮੰਚ ਜੜਤ ਵੱਲ ਬਹੁਤੀ ਤਵੱਜੋ ਦੇਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਕਲਪ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਵੀ ਸ਼ੌਕੀਆ ਕਿਸਮ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚ ਕਾਰਨ ਉਪਲਬਧ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ। ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦ੍ਰਿਸ਼-ਕਾਵਿ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਇਹੋ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਸ਼ਵ ਨਾਟ ਦੇ ਸੰਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਅਜੇ ਬੜੀ ਪਿੱਛੇ ਹੈ। ਲਿਖਤ ਪਾਠ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਾਠ ਵਿੱਚ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਟੈਕਨੀਸ਼ਨਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਤੋਂ ਬੇਮੁੱਖ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਜੇ ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹਾਣ ਦੀ ਹੀ ਬਣੀ ਹੋਈ ਹੈ।

ਅ) **ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ** (*Regional theatre*) : – ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਵਾਲੀਆਂ ਨਾਟ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ, ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ, ਮੰਚੀ ਸਹੂਲਤਾਂ, ਉਥੋਂ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਜਿਵੇਂ ਨਕਲਾਂ, ਲੋਕਗੀਤ, ਗਿੱਧਾ ਆਦਿ ਤੋਂ ਕਈ ਕੁਝ ਉਧਾਰਾ ਲਿਆ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਰੂਪ ਕਦਾਚਿਤ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੱਛਮ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਵੀ ਕਈ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਕਬੂਲਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਸ ਦੀ ਵਿਕੋਲਿਤਰੀ ਪਛਾਣ ਹੈ। ਇਹ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਗਤੀਸ਼ੀਲ ਮੰਚ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਮੰਚੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੇ ਅਭਾਵ ਵਿੱਚ ਵੀ ਆਪਣੀ

ਵਿਲੱਖਣ ਪਛਾਣ ਬਣਾਈ ਹੈ। ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਕੋਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਤੇ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਮਹਿਜ਼ ਕੰਮ ਚਲਾਉਣ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕੋ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਫਲੱਡ ਲਾਈਟਾਂ ਹੀ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਖਾਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਰੰਗਮੰਚ ਕੋਲ ਅਜੇ ਸ਼ਹਿਰੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਹੂਲਤ ਉਪਲਬਧ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵੀ ਤਕਨੀਕੀ ਮੁਹਾਰਤ ਅਤੇ ਲੋੜੀਂਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਦਾ ਢੁੱਕਵਾਂ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸੰਜੀਦਾ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਅਜੇ ਕਾਫ਼ੀ ਪਿੱਛੇ ਹੈ ਪਰ ਇਸਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਵਾਲੀਆਂ ਨਾਟ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਮੁਕਾਬਲਤਨ ਇੰਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਇੱਕ ਧਾਰਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਇਸ ਰੰਗਮੰਚ ਕੋਲ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵੱਡੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿੱਚ ਮੌਜੂਦ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕ ਇੱਕਠੇ ਕਰਨ ਲਈ ਰੰਗਕਰਮੀਆਂ ਨੂੰ ਉਚੇਚੇ ਯਤਨ ਕਰਨੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ। ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਟ ਘਰ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਜਿੱਥੇ ਥੀਏਟਰੀ ਲੋੜਾਂ ਦੀ ਕਮੀ ਖਟਕਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਲਈ ਲੋੜੀਂਦੇ ਪੰਡਾਲ ਵੀ ਮੌਜੂਦ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਸਟੇਜ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤਾ ਨਾਟਕ ਥੜ੍ਹਿਆਂ ਉੱਤੇ ਜਾਂ ਮੇਜਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਗੱਡਿਆਂ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਬੜੇ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਹਨ। ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹਦੇ ਖੇਡਣ ਲਈ ਕਿਸੇ ਸਕੂਲੀ ਸਟੇਜ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ ਦਰਸ਼ਕ ਇੱਕਠੇ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਆਸ ਪਾਸ ਦੇ ਚੁਬਾਰਿਆਂ, ਛੱਤਾਂ ਉੱਤੇ ਬੈਠ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਦੇ ਹਨ। ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਲਈ ਗਰੀਨ ਰੂਮ ਦੀ ਸੁਵਿਧਾ ਵੀ ਬੜੀ ਆਰਜ਼ੀ ਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਟੇਜ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਵਿੱਥ ਰੱਖਣ ਲਈ ਕੱਪੜੇ ਦੇ ਪਰਦੇ ਲਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਖੇਡਣ ਸਮਾਂ ਬਹੁਤਾ ਲੰਬਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਛੋਟੇ ਆਕਾਰ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਹੀ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਵੱਡੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਵੱਧ ਅਦਾਕਾਰ, ਵਧੇਰੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਜਿਵੇਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ, ਸੈਟਾਂ ਆਦਿ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਵਿੱਤੀ ਸੀਮਿਆਂ ਦੀ ਘਾਟ ਕਾਰਨ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਇਹੋ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਤੇ ਦੂਜੇ ਤਕਨੀਕੀ ਉਪਕਰਨਾਂ ਦੀ ਘੱਟ ਤੋਂ ਘੱਟ ਲੋੜ ਪਵੇ। ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ, ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਹਸਤਾਖਰ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਆਪਣੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕੀ ਸੂਝ ਸਦਕਾ ਪਿੰਡਾਂ ਦੀਆਂ ਸਟੇਜਾਂ ਉੱਤੇ ਵੀ ਰਾਤ ਦੇ ਸਮੇਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਮਦਦ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਣ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦੇ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਜੋੜ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਾਰੇ ਕੁਝ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਤੇ ਲਘੂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੀਆਂ ਅਨੇਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਪੂਰੀ ਸਮਰੱਥਾ ਦੇ ਨਾਲ ਉਜਾਗਰ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ ਜਿਸਨੇ ਲਗਾਤਾਰ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਪੁਲਾਂਘਾਂ ਪੁੱਟੀਆਂ ਹਨ ਤੇ ਇਹ ਇੱਕ ਧਾਰਾ ਬਣ ਕੇ ਉਭਰ ਰਿਹਾ ਅਜਿਹਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ ਜਿਸਦੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਹੁਤ ਵੱਡੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ 'ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ' *ਸਮਾਜਕ ਵਿਗਿਆਨ ਪੱਤਰ – ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ*)

ੲ) ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ (*Folk Theatre*) : – ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪਸ਼ਟ ਹੈ ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਜਨਮ ਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਮੰਚ ਦਾ ਵਿਧਾਨ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਸੁਝਾਏ ਨਿਯਮਾਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਅਨੁਸਾਰ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮੰਚਾਂ ਉੱਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ, ਚੌਰਸ, ਅਤੇ ਤਿਕੋਣਾ ਰੰਗਮੰਚ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉਸਾਰੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਧਰਤੀ ਨੂੰ ਸਾਫ਼ ਸੁਥਰੀ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮੰਚ ਨਿਰਮਾਣ ਦਾ ਕਾਰਜ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਵੇਦ ਮੰਤਰਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਤੇ ਪਵਿੱਤਰ ਜਲ ਦੇ ਛਿੜਕਾਅ ਨਾਲ ਇਸ ਕਾਰਜ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਛੋਟੇ ਆਕਾਰ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਵੱਡੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵਾਂ, ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਸੰਕੇਤਾਂ ਤੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਨੂੰ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨਾਲ ਦੇਖ ਸਕਣਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਲਈ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਪਰ, ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਆਕਾਰ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਸਥਾਈ ਨੇਮਾਂ ਦਾ ਨਿਰਧਾਰਨ ਕੀਤਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਵੀ ਖੇਡ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਨ ਥੜ੍ਹਿਆਂ ਉੱਤੇ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇੱਕ ਨਿਵੇਕਲੀ ਸ਼ੈਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਅਤੇ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਸੰਬੰਧਤ ਪ੍ਰਾਂਤ ਦੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਰਹਿਣੀ ਬਹਿਣੀ ਅਨੁਸਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਨਿਖੜਵੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਕੋਈ ਬੰਧਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਦਰਸ਼ਕ ਜਦੋਂ ਚਾਹੁਣ ਚਲਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚੋਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਕਿਤੇ ਵੀ ਰੋਕ ਕੇ ਉਸੇ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਦੇਖਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਅਭਿਨੈ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਆ ਕੇ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਨੋਰਥ

ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਤੇ ਸੰਕੇਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਗੁੱਝੀਆਂ ਰਮਜ਼ਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਦਾ ਭਰਪੂਰ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ ਅਸ਼ਲੀਲ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਕੇ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣ ਵਿੱਚ ਬੜੇ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਬੜੇ ਚੁਸਤ ਦਰੁਸਤ ਅਤੇ ਫ਼ੁਰਤੀਲੇ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ (Body Language) ਰਾਹੀਂ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਕਲਾਕਾਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਬੜਾ ਸਾਦਾ ਤੇ ਸਰਲ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਤਕਨੀਕੀ ਉਪਕਰਣਾਂ ਤੇ ਤਾਮ ਝਾਮ ਦੀ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਇਹ ਮੰਚ ਸਧਾਰਨ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ਮਾਨੀ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਮੰਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮੂਹ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਕੋਈ ਇਕੱਲਾਕਾਰਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਸਮੂਹ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਸਦਕਾ ਹੀ ਇਹ ਮੰਚ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਹਿਮੀਅਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਕਥਾ ਦੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਤੰਦਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜਨ ਅਤੇ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਵੀ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਹਾਸਿਲ ਹੈ। ਉਹ ਇਸ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਚਲਦੇ ਕਾਰਜ ਦੌਰਾਨ ਕਿਸੇ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਹਾਜ਼ਰ ਹੋ ਕੇ ਕਿਸੇ ਕਿਸਮ ਦੀ ਵੀ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਖ਼ੂਬ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਛਾਣ ਹਨ। ਇਸ ਮੰਚ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਲਈ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ :

> *ਨਾਟਯ -ਕਰਮ ਲਈ ਸਾਜਾਂ ਦੀ ਚੰਗੀ ਅਤੇ ਸੁਚੱਜੀ ਯੋਜਨਾ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਵਾਦਯ (ਸਾਜ਼) ਨਾਟਯ-ਕਰਮ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਇਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਨਾਟਯ-ਕਰਮ ਕਦੇ ਵੀ ਅਸਫ਼ਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ*
>
> *(ਭਰਤਮੁਨੀ : ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ, ਪੰਨਾ 439)*

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

176. ਰੰਗਮੰਚ ਪੂਜਾ : – ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਬਣਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪੂਜਾ ਦਾ ਪੂਰਾ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਸਤਤ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਅਤੇ ਯੰਤਰਾਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਪੂਜਨ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਆਧਾਰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਮੁਨੀਆਂ ਅਤੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਮੁਤਾਬਕ ਖੁਆਣ ਪਿਲਾਣ ਬਾਰੇ ਵੀ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਬੜੇ ਵਿਸਤਾਰ ਵਿੱਚ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਸਾਤਵਿਕ, ਰਜੋਗੁਣੀ ਤੇ ਤਾਮਸੀ ਬ੍ਰਿਤੀ ਵਾਲੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਰੁਚੀਆਂ ਮੁਤਾਬਕ ਭੋਜਨ ਦੇਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਵੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸੰਪੰਨਤਾ ਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਸ਼ਾਂਤੀ ਬਣਾਏ ਰੱਖਣ ਲਈ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਖੁਆ ਪਿਆ ਕੇ ਖੁਸ਼ ਰੱਖਿਆ ਜਾਵੇ। ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੌਰਾਨ ਬਾਕਾਇਦਾ ਮੰਤਰ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਦਾ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਬਿਉਰਾ ਵੀ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੇ ਸੰਪੰਨ ਹੋਣ ਪਿਛੋਂ ਪਵਿੱਤਰ ਜਲ ਨਾਲ ਭਰੇ ਘੜੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪੂਜਨ ਬਾਰੇ ਵੀ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਪੈਣ ਵਾਲੇ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਘਨ ਤੋਂ ਬਚਾਅ ਲਈ ਜਰ ਜਰ (ਡੰਡੇ) ਦੀ ਪੂਜਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਮੰਨੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਹ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਮੰਤਰਾਂ ਦੇ ਉਚਾਰਨ ਨਾਲ ਇਸ ਵਿੱਚ ਸ਼ਕਤੀ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਹਵਨ ਦੀ ਅਗਨੀ ਰਾਹੀਂ ਸਭ ਦੇ ਭਲੇ ਲਈ ਦੁਆ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਘੜੇ ਨੂੰ ਭੰਨਣ ਮਗਰੋਂ ਨਾਟ ਆਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦੀਵਾ ਜਗਾਉਣ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਵਿਧੀ ਮੁਤਾਬਕ ਨਿਭਾਉਣ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਪੂਰੇ ਜ਼ੋਰ ਸ਼ੋਰ ਨਾਲ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਨਾਟ ਅਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਜੋਸ਼ੀਲੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਤੇ ਉਂਗਲੀਆਂ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉਪਰੋਕਤ ਪੂਜਨ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਪੂਜਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸਲੋਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮੰਚ ਪੂਜਾ ਦੀ ਉਸਤਤ ਅਤੇ ਪੂਜਾ ਨਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਲਈ ਦੰਡ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਇਸ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਵਿੱਚ ਰਹਿ ਗਈਆਂ ਕਮੀਆਂ ਪੇਸ਼ੀਆਂ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ : *ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

177. ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ *(Theatrical limitations)* **:** – ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਗਤ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਸਾਕਾਰ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਦੀਵਾਰਾਂ ਲੇਖਕ ਦੇ ਜ਼ਿਹਨ ਵਿੱਚ ਉਕਰੀਆਂ

ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕਲੇਵਰ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਲਿਖਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਨਹੀਂ ਬਣਾ ਸਕਦਾ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਜੰਗ ਤੇ ਸਮੁੰਦਰ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਪਸ਼ੂ ਪੰਛੀਆਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ । ਮਨੁੱਖੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਹਰੇਕ ਪਹਿਲੂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਹੀ ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਬਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਦੀ ਕਮੀ ਖਟਕਦੀ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਭਾਵ ਕੇਵਲ ਨਾਟ ਘਰਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਤੋਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ ਸਗੋਂ ਹੰਢੇ ਹੋਏ ਅਦਾਕਾਰਾਂ, ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੀ ਬੌਧਿਕਤਾ ਅਤੇ ਸਮਾਜਕ-ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਤੇ ਆਰਥਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਹੈ। ਢੁਕਵੀਆਂ ਆਰਥਿਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਵਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਟ ਪਾਠ ਦਾ ਪੱਧਰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਬਕਾਇਦਾ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਹੰਢੇ ਵਰਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਵਾਲੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਵਿਧਾ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਤੱਤ ਨੂੰ ਮਨਫ਼ੀ ਕਰ ਦੇਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਆਰਥਿਕ ਸੀਮਾਵਾਂ ਹੀ ਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦਾ ਮੂਲ ਕਾਰਨ ਬਣਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਸਤੀ ਤੇ ਸੀਮਤ ਮੰਚ ਜੜਤ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੱਡਅਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਤੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੇ ਚੌਖਟੇ ਵਿੱਚ ਬੰਦ ਹੋ ਕੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਿਕਲਪਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ। ਚਲਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਨੂੰ ਬਦਲਨਾ ਕਠਿਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਕਾਰਨ ਨਾਟਕੀ ਵਸਤ ਵਿੱਚ ਗਹਿਰਾਈ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਮਹਿਜ਼ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੀ ਕਿਸੇ ਇੱਕ ਪੱਖ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਨ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਹੋ ਕੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਅਲਪ ਵਿਕਸਿਤ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਹੀ ਦੇਣ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਪੱਖ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਕਾਰ ਨਾਲ ਵੀ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਕਲਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣਾ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਦਾ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਬਿਨਾਂ ਅਕੇਵੇਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣ ਸਕਣ। ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਯਾਦ ਰੱਖਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਵੀ ਮੰਚੀ ਸੀਮਾ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਹੱਦਬੰਦੀਆਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਸਤ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕਤਾ ਵਿੱਚ ਪਕੜਨ ਤੇ ਵੱਡ ਅਕਾਰੀ ਸੰਦਰਭ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਿਸੇ ਹੱਦ ਤੱਕ ਨਿਸਚੇ ਹੀ ਰੁਕਾਵਟ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ : S. W. Dawson :*Drama and the Dramatic*)

178. ਰੰਗਮੰਚੀ ਕੋਡ (*Theatrical codes*) : - ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਰੰਗਮੰਚੀ ਚਿਹਨਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕੋਡਾਂ ਤੇ ਉਪਕੋਡਾਂ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਵੀ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਵਿਹਾਰ, ਜੈਸਚਰ, ਸੰਕੇਤ, ਚੇਸ਼ਟਾਵਾਂ ਯਾਨਿ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ, ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਵਾਜ਼ ਅਰਥਾਤ ਉਚਰਿਤ ਪਾਠ, ਪਹਿਰਾਵਾ, ਮੰਚ ਸੱਜਾ, ਮੇਕ ਅੱਪ, ਆਦਿ ਪ੍ਰਬੰਧ ਸਮੂਹਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਮੰਚੀ ਕੋਡਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਬੈਠਾ ਦਰਸ਼ਕ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਹਰਕਤਾਂ ਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਵਿਆਪਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਸਾਧਨ ਮੰਨ ਕੇ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨੀਆਂ ਨੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ 'ਤੇ ਚਿਹਰੇ ਅਤੇ ਹੱਥਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਗੰਭੀਰ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੇ ਸਰੀਰਕ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਸੰਚਾਰ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵਸ ਤੇ ਫ਼ੈਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਵਿੱਚ ਆਂਗਿਕ ਅਭਿਨੈ ਬਾਰੇ ਬੜੀ ਸੂਖ਼ਮ ਜਾਣਕਾਰੀ ਉਪਲਬਧ ਹੈ। ਸਰੀਰ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅੰਗਾਂ ਹੱਥ, ਪੈਰ, ਅੱਖਾਂ, ਨੱਕ, ਬੁੱਲ੍ਹ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਵਕ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੈਰ-ਭਾਸ਼ਾਈ ਕੋਡਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਅਰਥ ਸੰਚਾਰ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਤੇ ਬਹੁਦਿਸ਼ਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਾਰਥਕ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਸਤ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ 64 ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪਤਾਕ ਮੁਦਰਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਇਸਤਰੀ ਤੇ ਪੁਰਖ ਦੋਵੇਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਸਾਰੀਆਂ ਉਂਗਲਾਂ ਨੂੰ ਫ਼ੈਲਾ ਕੇ ਅਤੇ ਅੰਗੂਠੇ ਨੂੰ ਤਿਰਛਾ ਕਰਕੇ ਚੀਚੀ ਉਂਗਲ ਦੀ ਜੜ੍ਹ ਵਿੱਚ ਲਿਆਉਣ ਨਾਲ 'ਪਤਾਕ' ਹਸਤ ਮੁਦ੍ਰਾ ਬਣਦੀ ਹੈ। (ਸਲੋਕ 18, ਪੰਨਾ 137)

ਇਸ ਮੁਦਰਾ ਰਾਹੀਂ ਅੱਗ ਸੇਕਣ, ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਦੇਣ, ਪ੍ਰਸੰਨਤਾ ਅਤੇ ਘੁਮੰਡ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਨ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੰਗੁਲ ਮੁਦਰਾ ਰਾਹੀਂ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਕ੍ਰੋਧ ਭਰੇ ਵਚਨਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਮੰਚੀ ਕੋਡਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਪਾਤਰ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੇ ਬਿਨਾਂ ਅਨੇਕਾਂ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਡੀਕੋਡ ਕਰਕੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਗਹਿਰਾਈ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪੱਛਮ ਦੇ ਚਿੰਤਕ ਬਰੈਖ਼ਤ ਨੇ ਵੀ ਸਰੀਰਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸੰਚਾਰ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਵ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪੇਸ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਕੋਡ ਵੀ ਮੰਚੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਦੀ ਸਪੇਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰ ਰਹੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨਾਟ-ਪਾਠ ਵਿਚਲੇ ਪਾਤਰ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਤਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸੰਗਕ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸੂਚਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਸਪੇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ

ਰੋਲ ਨਿਭਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੇ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਸਪੇਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਵੱਖਰੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਰਾਹੀਂ ਭਾਵ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਦੀ ਸ਼ਿੱਦਤ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨਾਲ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਉਤਾਰ ਚੜ੍ਹਾਅ, ਦੁਬਿਧਾਵਾਂ, ਦੁਚਿਤੀਆਂ ਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਪ੍ਰਚੰਡਤਾ ਤੇ ਤੀਬਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਹੋਰ ਵੀ ਅਨੇਕਾਂ ਮੰਚੀ ਉਪਕੋਡ ਅਜਿਹੇ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਜਿਵੇਂ ਪਾਤਰ ਦਾ ਅੰਗੜਾਈਆਂ ਲੈਣਾ, ਹਉੱਕੇ ਭਰਨਾ, ਉਬਾਸੀ ਲੈਣਾ, ਸਿਸਕੀਆਂ ਭਰਨਾ ਵਗੈਰਾ। ਅਜਿਹੇ ਗੈਰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਕੋਡ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵਿਹਾਰ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਤੱਤਕਾਲੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਦਰਭ ਸਿਰਜਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਬਕਾਇਦਾ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਤਪੰਨ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਮੰਚੀ ਸੰਦਰਭ ਵਿਲੱਖਣ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸਹਾਇਕ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਨਾਟ ਚਿੰਤਕਾਂ ਨੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕੋਡਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵੱਲ ਵੀ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ, ਹਾਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ, ਗੀਤ ਸੰਗੀਤ ਆਦਿ ਦੇ ਕੋਡ ਸ਼ਾਮਲ ਹਨ। ਪਹਿਰਾਵਾ ਤੇ ਹਾਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਬਾਹਰਲੀ ਦਿਖ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਜਿਹੇ ਕੋਡ ਹਨ ਜਿਹੜੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਕਾਰਜੀ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਮੰਚੀ ਕੋਡ ਨਾਟਕੀ ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਸ਼ਾਬਦਕ ਰੂਪ ਦਾ ਸਮੂਰਤੀਕਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੰਚੀ ਕੋਡਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਸਮਾਜਕ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪਰਿਵੇਸ਼ ਮੁਤਾਬਕ ਡੀਕੋਡ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿੱਚ ਉਸ ਦੀ ਪਰਵਰਿਸ਼ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਉਂ ਦਰਸ਼ਕ ਦਾ ਵਿਵੇਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੋਡਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰਨ ਵਿੱਚ ਤੇ ਨਵਾਂ ਵਿਸਤਾਰ ਦੇਣ ਵਿੱਚ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਜਸਵਿੰਦਰ ਸੈਣੀ : *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ*; ਭਰਤ ਮੁਨੀ : *ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*; ਜੀ. ਐਨ. ਦਾਸ ਗੁਪਤਾ : *ਮੰਚ ਆਲੋਕਨ*)

179. ਰੰਗਾ (*Traditional folk character of Punjabi theatre*):– ਨਕਲਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੜਾ ਵਿਲੱਖਣ ਰੂਪ ਹੈ। ਰੰਗਾ ਤੇ ਬਿਗਲਾ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਸਿਰਜਨ ਵਾਲੇ ਅਹਿਮ ਕਲਾਕਾਰ ਹਨ। ਨਕਲ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਰੰਗਾ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬਿਗਲਾ ਉਹਦੇ ਉੱਤਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗੇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਨਕਲੀਆ ਬੜੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਦਾ ਮਾਲਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗੇ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਜੇ ਕਿਧਰੇ ਕੋਈ ਡਾਇਲਾਗ ਭੁੱਲ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਰੰਗਾ ਬੜੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਨਾਲ ਉਸ ਖਾਮੀ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਾ ਅਜਿਹਾ ਕਿਰਦਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਗੱਲ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਉਂਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਰੰਗੇ ਵਲੋਂ ਪੁੱਛੇ ਸਵਾਲਾਂ ਦੇ ਬਿਗਲਾ ਬੜੇ ਅਜੀਬ ਕਿਸਮ ਦੇ ਉੱਤਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰੰਗਾ ਬਿਗਲੇ ਦੇ ਚਮੋਟੇ ਮਾਰਦਾ ਹੈ। ਪੂਰੀ ਨਕਲ ਦੌਰਾਨ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਟਿੱਚਰ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਪਟੜੀ, ਰੰਗਾ ਖਾਸ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਰੰਗੇ ਦੇ ਹੱਥ ਵਿੱਚ ਹਮੇਸ਼ਾ ਚਮੋਟਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਰੰਗਾ ਪੂਰੀ ਸ਼ਰਧਾ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਇਸ਼ਟ ਨੂੰ ਧਿਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਚਮੋਟੇ ਦੀ ਸਹੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੂੰ ਕੋਈ ਕਠਿਨਾਈ ਪੇਸ਼ ਨਾ ਆਵੇ। ਚਮੋਟੇ ਦੀ ਠੀਕ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਸਹੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦੀ ਰੰਗੇ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਸੂਝ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਕਲ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਰੰਗੇ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਹਾਸੇ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਭਰਪੂਰ ਅਨੰਦ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਰੰਗੇ ਦਾ ਹੀ ਮੁੱਖ ਰੋਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਵਧੇਰੇ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਉੱਥੇ ਰੰਗਾ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਭਿਅਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਲ ਧਿਆਨ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਅਸ਼ਲੀਲ ਅਤੇ ਘਟੀਆ ਕਿਸਮ ਦੇ ਲਫ਼ਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਤੋਂ ਪਰਹੇਜ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੂਝਵਾਨ ਰੰਗੇ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਕਲ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਰੂਪ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸਫ਼ਲ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : ***ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ***; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : ***ਲੋਕ ਨਾਟਕ***)

180. ਰਾਸ ਸ਼ੈਲੀ *(Indian folk theatre style)*: – ਰਾਸ ਸੰਥਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸ਼ਬਦ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਅਰਥ ਕਥਾ ਦੇ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਜਾਂ ਬਾਤ ਪਾਉਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਨ। ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਦੀ ਬਾਣੀ ਵਿੱਚ ਕੀਤਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਵਿੱਚ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਨੇਕ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਰਾਸ ਦੇ ਅਰਥ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ, ਬੇਨਤੀ ਅਤੇ ਅਰਦਾਸ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵੀ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਰਾਸ ਦਾ ਜਨਮ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਭੂਮੀ ਉੱਤੇ ਹੀ ਹੋਇਆ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਸ ਨੂੰ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਜਨਨੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ, ਨ੍ਰਿਤ ਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਆਧਾਰ ਰਾਸ ਨੂੰ ਹੀ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਬਰੈਖ਼ਤ ਦੇ ਮਹਾਂਨਾਟ ਥੀਏਟਰ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵੀ ਪੰਜਾਬੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਸ਼ਬਦ ਸੰਥਾਲੀ, ਦ੍ਰਾਵਿੜੀ ਅਤੇ ਨੀਗ੍ਰੀਟੋ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਹਨ। ਰਾਸਧਾਰੀਏ ਜਿਸ ਪਿੰਡ ਵਿੱਚ ਵੀ ਰਾਸ ਪਾਉਣ ਲਈ ਜਾਂਦੇ ਉੱਥੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਖ਼ਬਰ ਦਾ ਹੋਕਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਠਹਿਰਨ ਦਾ ਸਥਾਨ ਪਿੰਡ ਦੀ ਧਰਮਸ਼ਾਲਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਪਿੰਡ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ ਹੀ ਮੰਚ ਤਿਆਰ ਕਰ ਲਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਰਾਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਥਾਲੀ ਵਿੱਚ ਜੋਤ ਜਗਾਉਣ ਤੇ ਸ਼ਹਿਰ ਦੇ

ਮੁਖੀ ਨੂੰ ਸਿਜਦਾ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਸੀ। ਰਾਸਧਾਰੀਏ ਗਲ ਵਿੱਚ ਵਾਜਾ ਤੇ ਢੋਲਕੀ ਪਾ ਕੇ ਅਧਿਆਤਮਕ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਬੋਲੀਆਂ ਪਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਜਿਸ ਪਾਸਿਉਂ ਵੀ ਇਹ ਗੁਜ਼ਰਦੇ ਸਨ ਲੋਕ ਆਪਣੀ ਸਮਰੱਥਾ ਮੁਤਾਬਕ ਜੋਤ ਨੂੰ ਮੱਥਾ ਟੇਕਦੇ ਤੇ ਥਾਲੀ ਵਿੱਚ ਪੈਸੇ ਪਾਉਂਦੇ। ਰਾਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਚੌਂਤਰੇ ਉੱਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਹਦੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਬੈਠ ਕੇ ਰਾਸ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਸਨ। ਚੌਂਤਰੇ ਦੇ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਮਸ਼ਾਲਾਂ ਬਾਲੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਰਾਸ ਪੈਂਦੀ ਸੀ। ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਉਸਤਾਦ ਪੇਟੀ ਮਾਸਟਰ ਸਮਾਂ ਬੰਨ ਦੇਂਦਾ ਸੀ। ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੇ ਹੀ ਕੁੜੀਆਂ ਦੇ ਭੇਸ ਵਿੱਚ ਮੁੰਡੇ ਚੋਂਤਰੇ ਵਿੱਚ ਆ ਪਹੁੰਚਦੇ ਸਨ। ਅਨੰਦਿਤ ਹੋਏ ਦਰਸ਼ਕ, ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਰੱਜ ਕੇ ਦਾਤ ਦੇਂਦੇ ਸਨ। ਰਾਸ ਦਾ ਅਰੰਭ ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਰਲ ਕੇ ਇਸ ਨੂੰ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਪੇਟੀ ਮਾਸਟਰ ਬੜੀ ਚੁਸਤ ਦਰੁਸਤ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੇ ਲਤੀਫ਼ੇ ਸੁਣਾ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਰਾਤ ਬੀਤਣ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਰਾਸ ਦਾ ਵੀ ਅੰਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਰਾਸਾਂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਪੂਰਨ ਭਗਤ, ਰਾਜਾ ਰਸਾਲੂ, ਸੱਸੀ ਪੁੰਨੂੰ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ।

ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : *ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ*)

181. ਰਾਸ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ *(Indian folk theatre style)*: –_ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲੀਲਾ, ਰਾਸ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਰਾਸਕ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮਹਾਨ ਕੋਸ਼ ਵਿੱਚ ਰਸ ਦੇ ਅਰਥ ਵਿਲਾਪ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਰਾਸ ਭਾਰਤ ਦਾ ਇੱਕ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਲੋਕ ਨ੍ਰਿਤ ਹੈ। ਜੰਗਲ ਵਿੱਚ ਰਹਿਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਸ਼ਿਕਾਰ ਕਰਨ ਮਗਰੋਂ ਜਿੱਤ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ ਮਨਾਉਣ ਲਈ ਨਾਚ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਨਾਚ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਉਹ ਕਦੀ ਕਦੀ ਵਿੱਚੋਂ ਉੱਚੀ ਗੂੰਜ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਆਵਾਜ਼ ਕੱਢਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਗਰਜ ਨੂੰ ਰਾਸ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਵਿਦਵਾਨ ਇਸ ਮੱਤ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤ ਹਨ ਕਿ ਰਾਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਰਸ ਨਾਲ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹੈ ਸਗੋਂ ਇਹ ਸਧਾਰਨ ਦੇਸੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਸ਼ਬਦ ਹੈ। ਪਹਿਲਾਂ ਰਾਸ ਸ਼ਬਦ ਗੂੰਜ ਜਾਂ ਗਰਜ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਸ ਨੂੰ ਲੋਕ ਨ੍ਰਿਤ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰ ਲਿਆ ਗਿਆ। ਰਾਸ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਗੋਲ ਦਾਇਰੇ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਦੋ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਵਿੱਚਕਾਰ ਇੱਕ ਪੁਰਸ਼ ਜਾਂ ਦੋ ਪੁਰਸ਼ਾਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਇੱਕ ਔਰਤ ਮੰਡਲ ਬਣਾ ਕੇ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਗਹਿਣਿਆਂ ਨਾਲ ਸਜੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਰੁੱਤਾਂ ਮੁਤਾਬਕ ਰਾਗਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਬੜੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ। ਹੌਲੀ-ਹੌਲੀ ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਸ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕ ਅੰਸ਼ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੇ ਗਏ। ਪਹਿਲਾਂ ਪਹਿਲ ਰਾਸ ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਮੁੱਖ ਉਦੇਸ਼ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਦਿਲ ਪ੍ਰਚਾਵਾ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਮਗਰੋਂ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸੰਨ ਕਰਨ ਲਈ ਰਾਸ ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਣ

ਲੱਗਾ। ਰਾਸ ਨਾਟਕ ਤੀਰ ਕਮਾਨੀ ਪਿੜ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਅਰੰਭ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪਰੰਪਰਕ ਵਿਧਾਨ ਅਨੁਸਾਰ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਸਤਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਪਿੱਛੋਂ ਰਾਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉੱਚੀ ਆਵਾਜ਼ ਵਿੱਚ ਪੜ੍ਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਰਾਸ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੂੰਹੋਂ ਕੁਝ ਵੀ ਉਚਾਰਦੇ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਸਵਾਮੀ ਜਿਹੜਾ ਇੱਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਉਹ ਆਪਣੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਅਭਿਨੈ ਕਰਵਾਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਮਾਹਿਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਅਤੇ ਹੋਰ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦੇ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਆਉਣ ਪਿੱਛੋਂ ਰਾਸ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਯਤਾ ਘੱਟ ਹੋ ਗਈ।

ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : *ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ*)

182. **ਰਾਮ ਲੀਲਾ** *(Religious folk theatre of India)* :- ਭਾਰਤ ਦੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਹੈ। ਸਾਹਿਤਕਾਰਾਂ, ਕਲਾਕਾਰਾਂ, ਨ੍ਰਿਤਕਾਰਾਂ ਤੇ ਸੰਗੀਤਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਲਈ ਰਮਾਇਣ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਭੂਮੀ ਵਜੋਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਰਾਮਲੀਲਾ ਦੇ ਮਹੱਤਵ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਭਾਵੇਂ ਰਮਾਇਣ ਦੀ ਕਥਾ ਭਾਰਤ ਦੇ ਹਰੇਕ ਖਿੱਤੇ ਵਿੱਚ ਲੋਕਪ੍ਰਿਯ ਹੈ ਪਰ ਉਤਰੀ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਲੋਕਪ੍ਰਿਯਤਾ ਬਾਕੀ ਭਾਰਤ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੈ। ਲੱਗਭੱਗ ਦੋ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਰਾਮ ਕਥਾ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਮੰਚਨ ਨੇ ਇਸ ਕਥਾ ਨੂੰ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਤਾ ਬਖਸ਼ਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਤੁਲਸੀਦਾਸ ਦੁਆਰਾ ਰਚਿਤ ਰਾਮ ਚਰਿਤ ਮਾਨਸ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਮੰਚੀ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਜਨਮ ਹੋਇਆ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਜੋਕੇ ਨਾਟਕ ਉੱਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਨਾਲ ਪੂਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਰਾਮਲੀਲਾ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣੀ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਕਥਾ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਵਿਲੀਨ ਹੋ ਕੇ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਨੇਕੀ ਦੀ ਬਦੀ ਉੱਤੇ ਜਿੱਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਰਾਮ ਦੀ ਜਿੱਤ ਤੇ ਰਾਵਣ ਵੱਧ ਨੂੰ ਦੇਖ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿੱਚ ਪੂਰਾ ਖੁੱਭ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਰੇਡਿਓ, ਟੀ.ਵੀ. ਅਤੇ ਸਿਨੇਮੇ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪ ਦਾ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਵਿਸਤਾਰ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਕੁਝ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ-ਨਾਟ ਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵੀ ਮੰਚਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ ਨੇ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਹਜੂਮ ਸਾਹਮਣੇ ਗੀਤਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਰਾਮਲੀਲਾ ਦਾ ਬਿਰਤਾਂਤ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਮੰਚਨ ਵਿੱਚ ਹਿੰਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੀ ਪ੍ਰਵਾਨ ਚੜ੍ਹਿਆ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇੱਕਾ ਦੁੱਕਾ ਜਤਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਖੇਡਣ ਦੇ

ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਉਹ ਕੋਈ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਯੋਗ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ ਹੋਏ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਰਾਮਲੀਲਾ ਦੁਸ਼ਹਿਰੇ ਤੋਂ ਦਸ ਦਿਨ ਪਹਿਲਾਂ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ ਰਾਸ ਅਤੇ ਸਾਂਗ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਵਿੱਚ ਰਾਮ ਚਰਿਤ ਮਾਨਸ ਨੂੰ ਆਧਾਰ ਬਣਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਹ ਵਿਧੀ ਵਧੇਰੇ ਉਤਰ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ। ਸਾਂਗ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਰਾਮ ਲੀਲਾ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਹੈ। ਇਹ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੇਲੇ ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਰਾਮਲੀਲਾ ਦੀ ਲੰਮੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਸੁਚੇਤ/ਅਚੇਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰਾਮਲੀਲਾ ਦੀਆਂ ਕਥਾ ਰੂੜ੍ਹੀਆਂ ਦੀ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਸਤ ਅਤੇ ਵਿਧੀ ਪੱਖੋਂ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

183. ਰਿਹਰਸਲ *(Rehersal)* : – ਰਿਹਰਸਲ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪੱਖ ਹੈ। ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਥੋੜ੍ਹੀਆਂ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਨਾਲ ਖੇਡ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਲੰਮੀਆਂ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਰਿਹਰਸਲ ਨੂੰ ਚਾਰ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿੱਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲਾ ਹਿੱਸਾ ਨਾਟਕੀ ਪਾਠ ਦੇ ਬਹਿਸ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਹਿੱਸੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਯਾਦ ਕਰਨ ਤੇ ਬਲੌਕਿੰਗ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤੀਜੇ ਹਿੱਸੇ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹਰੇਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਮਾਂਜਣ ਸੰਵਾਰਨ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਚੌਥੇ ਹਿੱਸੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਪੱਖ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਵਿੱਚ ਤਾਲਮੇਲ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬਹਿਸ ਤੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਦਾ ਭਾਗ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਮਗਰੋਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸੁਭਾਵਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਹਾਜ਼ਰੀ ਵਿੱਚ ਉਹ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਸਹਿਜ ਹੋ ਕੇ ਨਿਭਾ ਸਕਣ। ਇਹ ਸਾਰਾ ਕਾਰਜ ਸੁਯੋਗ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨਾ ਤਹਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਬਲੌਕਿੰਗ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਉੱਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਜਿੰਨੇ ਵਧੇਰੇ ਐਕਟ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਉਨਾਂ ਸਮਾਂ ਬਲੌਕਿੰਗ ਕਰਨ ਲਈ ਵਧੇਰੇ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਰਿਹਰਸਲ ਦੇ ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲੇ ਹਿੱਸੇ ਉੱਤੇ ਵਧੇਰੇ ਸਮਾਂ ਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸਮੇਂ ਰਿਹਰਸਲ ਵੱਲ ਪੂਰਾ ਧਿਆਨ ਨਾ ਦੇਣ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਵਿੱਚ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਦੋ ਤੋਂ ਚਾਰ ਹਫ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਸਮਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ

ਹਿੱਸੇ ਦੀ ਰਿਹਰਸਲ ਵਾਸਤੇ ਲਗਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕਾਂਗੀ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਮਾਂ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਇੱਕ ਹਫ਼ਤੇ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਖਰੀ ਰਿਹਰਸਲ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਵਿੱਚ ਇਕਾਗਰਤਾ ਤੇ ਇਕਸੁਰਤਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰਿਹਰਸਲ ਦਾ ਇਹ ਪੱਖ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਥੇ ਹੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਸੂਝ ਦੀ ਸਹੀ ਪਰਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਧਿਆਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪ੍ਰਬੰਧਕਾਂ ਦੇ ਸਹੀ ਤਾਲਮੇਲ ਬਿਠਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; Eric Bentley : *What is theatre*)

ੳ) ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ *(Dress rehersal)* : – ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ, ਰਿਹਰਸਲ ਦੀ ਆਖ਼ਰੀ ਸਟੇਜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪੋ ਆਪਣੀ ਪੋਸ਼ਾਕ ਪਾ ਕੇ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਰਿਹਰਸਲ ਦੌਰਾਨ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨੁਕਤਿਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੈ ਦੌਰਾਨ ਅਚਾਨਕ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਸੰਕਟ ਤੋਂ ਨਿਕਲਣ ਦਾ ਢੰਗ ਸਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਰਿਹਰਸਲ ਦੌਰਾਨ ਕੁਝ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਆਪਣੇ ਨਜ਼ਦੀਕੀ ਮਿਲਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਬੁਲਾ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਿਖਾਉਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਥੋੜ੍ਹੇ ਬਹੁਤ ਪਰਿਵਰਤਨ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ ਰਾਹੀਂ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਸਹਿਜ ਰੱਖਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਨਾਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਨਾਲ ਇਕਮਿਕਤਾ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ ਨਾ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਕਈ ਵੇਰ ਅਦਾਕਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਆਪਣਾ ਆਪਾ ਓਪਰਾ ਓਪਰਾ ਜਾਪਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਉਹ ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨੂੰ ਸਹੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਣ ਤੋਂ ਅਸਮਰੱਥ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਰਵਾਇਤੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਪਾਉਣ ਵਾਲੀ ਕਿਸੀ ਅਭਿਨੇਤਰੀ ਨੂੰ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੋਲ ਮੁਤਾਬਕ ਮਾਡਰਨ ਕਿਸਮ ਦੀ ਡਰੈਸ ਪੁਆ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਇਸ ਪਹਿਰਾਵੇ ਸਦਕਾ ਉਹ ਇਸ ਕਦਰ ਸੁਚੇਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਵਿੱਚੋਂ ਸਹਿਜਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਗਾਇਬ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਸੰਕਟ ਤੋਂ ਬਚਣ ਲਈ ਸੁਚੱਜਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ ਰਾਹੀਂ ਪੂਰੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਨਿਭਾਅ ਇਉਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਨਾਟ ਮੰਡਪ ਵਿੱਚ ਸਾਹਮਣੇ ਦਰਸ਼ਕ ਮੌਜੂਦ ਹੋਣ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਰਤੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਹਰ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ

ਵਰਤੋਂ ਤੋਂ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਕਿਫ਼ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੈ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਹਰ ਉਸ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਿਤੀ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਘਬਰਾਹਟ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਡਰੈਸ ਰਿਹਰਸਲ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਮਸ਼ਕ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਸਵੈ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ।

ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ–ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਬਹਿਲ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿਆਲ : *ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ*)

(ਅ) ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲ *(Technical reharsal)*: – ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲ ਤੋਂ ਭਾਵ ਮੰਚ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪ੍ਰਬੰਧਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੰਬੰਧੀ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਕੰਮਾਂ ਬਾਰੇ ਤਕਨੀਕੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਰਿਹਰਸਲ ਵੇਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਨਾਟ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰ, ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰ, ਮੇਕਅੱਪ ਮੈਨ ਅਤੇ ਹੋਰ ਤਕਨੀਸ਼ਨਾਂ ਨੂੰ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਲਾਹ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰਿਹਰਸਲ ਵੇਲੇ ਹਰੇਕ ਟੈਕਨੀਸ਼ਨ ਨੂੰ ਕੰਮ ਕਰਨ ਦੀਆਂ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਬਾਰੇ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਟੈਕਨੀਕ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਬਾਰੇ ਵਿਆਪਕ ਪੱਧਰ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਕਿਹੜੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਤੇ ਕਿਵੇਂ ਫ਼ੋਕਸ ਕਰਨਾ ਹੈ; ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਿਸ ਵੇਲੇ ਕਰਨੀ ਹੈ ਤੇ ਕਿਸ ਕਿਸਮ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਕਿਹੜੇ ਮੂਡ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਿਸ ਕੋਣ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਹੋ ਸਕਣ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਪੱਖ ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੀ ਰਿਹਰਸਲ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਥੋੜ੍ਹੀ ਬਹੁਤ ਤਬਦੀਲੀ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਸਦਾ ਬਣੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਦੂਜੀ ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲ ਵੇਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਬੁਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰਿਹਰਸਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪਹਿਲੂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਣ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੌਰਾਨ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਜਾਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਵੱਲ ਹੀ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਸਹੀ ਵਿਉਂਤਬੰਦੀ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ–ਜਾਣ ਦਾ ਉਚਿਤ ਰਸਤਾ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਇਕਸੁਰਤਾ, ਵਾਰਤਾਲਾਪਾਂ ਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤ ਵਿਚਲਾ ਤਾਲਮੇਲ ਵਗੈਰਾ ਤਕਨੀਕੀ ਗੱਲਾਂ ਦਾ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰਿਹਰਸਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀ ਰਿਹਰਸਲ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲ ਵੀ ਉਨੀ ਹੀ ਲੋੜੀਂਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲ ਦਾ ਮੁੱਖ

ਮਕਸਦ ਆਵਾਜ਼, ਸੰਗੀਤ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ, ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤ, ਪੋਸ਼ਾਕ ਬਦਲੀ ਤੇ ਸਹਾਇਕ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਮਸਲਿਆਂ ਦਾ ਹੱਲ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਮਸਲੇ ਇੱਕ ਰਿਹਰਸਲ ਦੌਰਾਨ ਹੱਲ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੇ ਇਸ ਲਈ ਇੱਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਤਕਨੀਕੀ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਟੈਕਨੀਕਲ ਰਿਹਰਸਲਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਪਟਾਇਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਦਿਯ ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ : *ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ* (ਅਨੁ. ਗੁਰਮੁੱਖ ਸਿੰਘ ਸਹਿਗਲ); ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

184. ਰੇਖਾ/ਲਾਈਨ : – ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਸਪੇਸ ਅਤੇ ਰੰਗਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰੇਖਾ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਵੀ ਮਹੱਤਤਾ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋ ਰਹੀਆਂ ਵਸਤਾਂ ਦੀ ਬਾਹਰਲੀ ਹੱਦ ਜਾਂ ਸੀਮਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨ ਵਿੱਚ ਰੇਖਾ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਧਾਰਨੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਸਤਾਂ ਦੇ ਆਕਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਹੀ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦਾ ਆਕਾਰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਵਸਤ ਗੋਲ ਜਾਂ ਚੌਰਸ ਹੈ ਤਾਂ ਰੇਖਾ ਵੀ ਗੋਲ ਜਾਂ ਚੌਰਸ ਹੀ ਮੰਨੀ ਜਾਏਗੀ। ਰੇਖਾ ਦਾ ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਠੋਸ ਅਸਤਿਤਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਪਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਅਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੇਖਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਖੇਤਰ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਸਤ ਦੀ ਬਾਹਰਲੀ ਸੀਮਾ ਨੂੰ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਰੇਖਾ ਦੇ ਅੰਤਰਗਤ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਵੇਲੇ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਜਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਟੇਜ ਸੈਟਿੰਗ ਵਿੱਚ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦਾ ਉਭਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮੂਡ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ, ਨਾਟਕੀ ਸੈਟ ਦੀਆਂ ਰੇਖਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵ ਅਨੁਸਾਰ ਵੱਖਰੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਜਾਣਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਿੱਧੀਆਂ, ਟੇਢੀਆਂ ਤੇ ਸਰਲ ਰੇਖਾਵਾਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਵਕਰ ਰੇਖਾਵਾਂ ਰੋਮਾਂਟਿਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿੱਧੀਆਂ/ਖੜ੍ਹਵੀਆਂ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ, ਪ੍ਰੇਰਣਾ, ਗੌਰਵ ਅਤੇ ਸ਼ਾਨ ਦੇ ਅਹਿਸਾਸ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਲੇਟਵੀਆਂ ਰੇਖਾਵਾਂ ਸਥਿਰਤਾ ਅਤੇ ਸ਼ਾਂਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਬਣਕੇ ਉਭਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਥੱਲੇ ਵੱਲ ਨੂੰ ਝੁਕੀਆਂ ਰੇਖਾਵਾਂ, ਉਦਾਸੀ, ਮਾਯੂਸੀ ਤੇ ਨੀਰਸਤਾ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਕਹਿਣ ਦਾ ਭਾਵ ਹੈ ਕਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਮਹੱਤਵ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਗਹਿਰਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੁਖਾਂਤ ਤੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ

ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਹੋਰ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਤੋਂ ਮੁੱਖ ਨਹੀਂ ਮੋੜਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਅੱਤਿਆਚਾਰ ਤੇ ਜਬਰ ਜ਼ੁਲਮ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਖੜੇ ਦਾਅ ਵਾਲੀ ਸਿੱਧੀਆਂ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਘੜ ਦੁਘੜੀਆਂ ਤੇ ਬੇਤਰਤੀਬੀ ਵਾਲੀਆਂ ਰੇਖਾਵਾਂ ਮਾਨਸਿਕ ਅਟਪਟੇਪਣ ਅਤੇ ਬੇਚੈਨੀ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਸ ਵਿੱਚ ਕੱਟਣ ਵਾਲੀਆਂ ਦੋ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਕੇਤਕ ਭਾਵ ਸੂਰਬੀਰਤਾ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵੱਲ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਵਧੇਰੇ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਦੀ ਦੁਬਿਧਾ ਤੇ ਦੁਚਿੱਤੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਰੇਖਾਵਾਂ ਦੀ ਕਿਸਮ ਸਾਰਥਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰੱਖੀ ਗਈ ਹਰ ਵਸਤ ਪਰਦੇ, ਕੁਰਸੀਆਂ, ਮੇਜ, ਤਸਵੀਰਾਂ ਤੇ ਹੋਰ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਸਿਆਣਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਪੈਣ ਵਾਲੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਸਮੱਗਰੀ ਵਿੱਚ ਉਪਜਣ ਵਾਲੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਇੱਕ ਵੱਡਾ ਆਧਾਰ ਰੇਖਕੀ ਬਣਤਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਸੁਹਜ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਲਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤਣ ਦੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਦਾ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ ਧੀਰ : *ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ*)

185. ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ *(Radio play)*: – ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ, ਨਾਟਕੀ ਵਿਧਾ ਦੀ ਇੱਕ ਵਿਲੱਖਣ ਵੰਨਗੀ ਹੈ। ਇਹ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਅਭਿਨੇਤਾ, ਪਰਦੇ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਸ਼ਬਦਾਂ, ਧੁਨੀਆਂ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ ਇਹ ਸਮੂਹ ਦੀ ਕਲਾ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਸੁਣ ਕੇ, ਇਕੱਲੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੇਸ਼ ਆਜ਼ਾਦ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਕੇਂਦਰ ਸਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਸਾਰਣ ਨੀਤੀਆਂ ਵਿੱਚ ਵੱਡੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਵਾਪਰੀਆਂ। ਜਿੱਥੇ ਰੇਡੀਓ, ਮਨ ਪ੍ਰਚਾਵੇ ਤੇ ਖ਼ਬਰਾਂ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮਾਧਿਅਮ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਉੱਥੇ ਇਸ ਨੂੰ ਜਨ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੋੜ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਭਿੰਨ ਭਿੰਨ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਰੇਡਿਓ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਕੀਤਾ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਨੂੰ ਵੀ ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਪ੍ਰੋਤਸਾਹਨ ਮਿਲਿਆ।

ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੈ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਗੈਰਹਾਜ਼ਰ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਅਭਿਨੈ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਹੀ ਨਹੀਂ

ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਵਿੱਚ ਕੇਵਲ ਵਾਚਿਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਯਾਨਿ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਲੈਣ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾਈ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਸੰਵਾਦ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਉਚਾਰਨ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਖਾਸੀਅਤ ਹੈ। ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਰੋਤੇ ਦੀ ਸੋਚ ਬੜੀ ਇਕਾਗਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸੂਰਤ ਵਿੱਚ ਸਰੋਤਾ ਕਲਪਨਾ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਸਾਖਿਆਤਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਦਰਸ਼ਕ ਸਮੂਹ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਾਟਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਲ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੋਤੇ ਵੱਖ- ਵੱਖ ਥਾਵਾਂ 'ਤੇ ਖਿਲਰੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਚੂੰਕਿ ਇਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਸ੍ਰਵਣ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਰੋਤਾ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਆਤਮਸਾਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਦਿੱਖ ਨੂੰ, ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਕਾਲਪਨਿਕ ਪਾਤਰ ਤੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਧੁਨੀ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੋਤੇ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਵਿਧਾ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਲਈ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਾਈਕ੍ਰੋਫ਼ੋਨ ਵਰਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

1. Ball ਜਾਂ Omni directional - ਇਹ ਅਜਿਹਾ ਮਾਈਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਹਰੇਕ ਦਿਸ਼ਾ ਤੋਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।
2. Clock faced - ਇਹ ਮਾਈਕ ਸਿਰਫ਼ ਇੱਕ ਪਾਸੇ ਤੋਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ।
3. Ribbon ਜਾਂ Bi- directional - ਇਹ ਮਾਈਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਦੋ ਪਾਸਿਓਂ ਤੋਂ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਇਸ ਮਾਈਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। (ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਅੰਕ, ਪੰਨਾ 213-214)

ਪੰਜਾਬੀ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਰੰਪਰਾ ਪੰਜ ਦਹਾਕਿਆਂ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਦੀ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਲੋਂ ਮੰਚ ਲਈ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੇਡੀਓ ਤੋਂ ਵੀ ਪ੍ਰਸਾਰਨ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਪਰ ਬੁਨਿਆਦੀ ਮਾਧਿਅਮ ਸਟੇਜ ਦਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਇਹ ਨਾਟਕ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਨਹੀਂ ਸਿੱਧ ਹੋ ਸਕੇ। ਰਜਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਬੇਦੀ, ਕਿਸ਼ਨ ਚੰਦਰ ਨੇ ਅਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਿਹੜੇ ਕਿ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਸਨ। ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਮਗਰੋਂ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਤੇ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਰੇਡੀਓ ਲਈ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਵਧੀਆ

ਟੈਕਸਟ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਪ੍ਰਵਾਨੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਵਲ ਅਤੇ ਕਹਾਣੀਆਂ ਨੂੰ ਰੂਪਾਂਤਰਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਢਾਲਿਆ ਗਿਆ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਇਸ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨੂੰ ਬਹੁਤੀ ਕਾਮਯਾਬੀ ਹਾਸਿਲ ਨਹੀਂ ਹੋਈ। ਅਜਿਹੇ ਯਤਨ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦਾ ਤੱਤ ਮਹਿਜ਼ ਬਿਰਤਾਂਤਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਗਿਆ। ਸਫ਼ਲ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਸਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਨੂੰ ਜਾਗ੍ਰਿਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਰੋਤਾ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਉਹਦੇ ਚਿਹਰੇ ਮੁਹਰੇ, ਪਹਿਰਾਵੇ, ਸੰਕੇਤਾਂ, ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ, ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਤੇ ਮਾਨਸਿਕਤਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅੰਦਰ ਰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਅਜਿਹੀ ਸੰਭਵਤਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿੱਚੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਖਟਕਦੀ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਬਹੁਤ ਮਹੱਤਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਮਾਂ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੇ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਧੁਨੀਆਂ ਦੇ ਸਹੀ ਤਾਲਮੇਲ ਰਾਹੀਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਝਾਕੀਆਂ ਸਿਰਜੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਤੇਜ਼ ਹਨੇਰੀ ਤੇ ਝੱਖੜ ਝੁਲਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਧੁਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਸਰੋਤਿਆਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਧੁਨੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਸੰਘਰਸ਼, ਤੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਨੇ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਸੂਝਵਾਨ ਸਰੋਤੇ ਤੇ ਚੰਗੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੇ ਹਨ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰ ਕੇ ਦੂਰ ਦਰਾਜ਼ ਤੱਕ ਪੁਚਾਇਆ ਹੈ। ਟੀ.ਵੀ. ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਾਫ਼ੀ ਸਸਤੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਨਾਟ-ਚੇਤਨਾ ਜਗਾਉਣ ਵਿੱਚ ਨਿਸ਼ਚੇ ਹੀ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ।

ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਡਣ ਦਾ ਸਮਾਂ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੌਚਿਕਤਾ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਬਣਾਈ ਰੱਖਣ ਲਈ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਜਿਹੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੁਣ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਲਗਾਤਾਰ ਬਰਕਰਾਰ ਰਹੇ। ਸਟੇਜੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਸਮਾਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਣ ਲਈ ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਲੱਗ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੌਰਾਨ ਖ਼ਾਮੋਸ਼ੀ ਦੇ ਭਾਵ ਸਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤੀਬਰਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਲਈ ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਅਹਿਮ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ *'ਰੇਡੀਓ ਨਾਟਕ'* ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ (ਸੰਪਾ.) : ***ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ***)

186. ਰੋਸ਼ਨੀ *(light)*: – ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਠੀਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇਖਣ ਲਈ, ਢੁੱਕਵੇਂ ਵਾਤਾਵਰਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਅਰਥ ਭਰਪੂਰ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਮ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਨੂੰ ਉਭਾਰ ਕੇ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਲੀ ਦਿਸ਼ਾ ਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗੰਭੀਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਡਿਮਰ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੇ ਸਹਿਜ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੇ ਘਟਣ-ਵਧਣ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਨੂੰ ਘਟਾਇਆ ਵਧਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਦਾਖ਼ਲ ਹੋਣ ਸਮੇਂ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਜਿਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਦਰਸ਼ਕ ਰੋਸ਼ਨੀ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਪਾਤਰ ਦੀ ਆਮਦ ਨੂੰ ਚੱਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਸਮਝਣ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੋ ਸਕਣ। ਗੰਭੀਰ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਰਾਹਤ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ, ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬਦਲਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਚਾਨਣ, ਸਧਾਰਨ ਚਾਨਣ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਨ ਲਈ ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰ ਦੇ ਖਾਸ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਸਪਾਟ ਲਾਈਟਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਪਾਟ ਲਾਈਟਾਂ ਅਤੇ ਡਿਮਰ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਉਪਕਰਨ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਮੰਚ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਗ ਨੂੰ ਇੱਛਾ ਅਨੁਸਾਰ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂ ਲੁਕਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਸਦਕਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇੱਕੋ ਵੇਲੇ ਹੋ ਰਹੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਕਾਰਜਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕਠਿਆਂ ਵੀ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੇ ਸੱਜੇ ਖੱਬੇ ਜਾਂ ਕੇਂਦਰੀ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਲਈ ਸਪਾਟ ਲਾਈਟਾਂ ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿਰਜਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਜਾ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਤੋਂ ਹੀ ਕੰਮ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਖਾਸ ਸਥਿਤੀਆਂ ਵੇਲੇ ਜਿਵੇਂ ਕਿਸੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਪਿਛੋਕੜ ਦਿਖਾਉਣ ਸਮੇਂ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਖਾਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਮੈਂ ਤਾਂ ਇੱਕ ਸਾਰੰਗੀ ਹਾਂ* ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਨਾਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅਤੀਤ ਨੂੰ ਵਰਤਮਾਨ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਇਉਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਤਮਾਨ ਵਿੱਚ ਚਲ ਰਹੇ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬੀਤੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਵੀ ਵਾਕਿਫ਼ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਦੁਆਰਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਤ ਨਾਟਕਾਂ ***ਲੂਣਾਂ, ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ, ਅੱਗ ਦੇ ਕਲੀਰੇ, ਸ਼ਾਇਰੀ, ਦਾਇਰੇ, ਸਿਰਜਨਾ*** ਆਦਿ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਪੱਖ ਬੜਾ ਅਹਿਮ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪੱਖਾਂ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖ ਕੇ ਸਿਰਜੀ ਗਈ

ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਥੀਮ ਨੂੰ ਬਹੁਪਰਤੀ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ ਉੱਥੇ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟ ਪਾਠ ਅੰਦਰ ਛੁਪੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਸਹੀ ਤੇ ਸੁਯੋਗ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਸਮਝ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਹਾਵਾਂ-ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪੁਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੂਖ਼ਮ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸਹੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਰੂਪਮਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਤੋਂ ਦੂਰ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਘਣਤਾ ਨੂੰ ਵਧਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮੰਚ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਥੋੜ੍ਹੀ ਵਿੱਥ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਘੱਟ ਮਿਕਦਾਰ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਦੀ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਵੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤ ਦਾ ਧਿਆਨ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਉਘੜਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਵੱਡੇ ਘੇਰੇ ਬਣਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਯਥਾਰਥਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਾਉਣ ਲਈ ਫ਼ਿਲਟਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਰਾਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਲਈ ਗੂੜ੍ਹੇ ਨੀਲੇ ਰੰਗ ਦੇ ਫ਼ਿਲਟਰ ਉਪਯੋਗੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਮੱਧਮ ਤੇ ਤੇਜ਼ ਵਰਤੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਵਧੇਰੇ ਰੋਸ਼ਨੀ, ਖ਼ੁਸ਼ੀ, ਉਮਾਹ ਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਮੱਧਮ ਰੋਸ਼ਨੀ ਨਿਰਾਸ਼ਾ, ਬੇਚੈਨੀ ਤੇ ਦੁੱਖ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਨਿਰੂਪਣ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਚਮਤਕਾਰੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਵੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਮੂਡ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਰੰਗੀਨ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਦੀ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਉੱਤੇ ਪਾ ਕੇ ਲੋੜੀਂਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ ਲਾਲ ਰੰਗ ਨੂੰ ਉਭਾਰ ਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਗੁੱਸਾ, ਜੋਸ਼ ਤੇ ਖਤਰੇ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰੇ ਰੰਗ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਕੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਤੇ ਚਾਅ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਵਿੱਲਖਣ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਨੇਮਿਚੰਦਰ ਜੈਨ : *ਰੰਗਦਰਸ਼ਨ*; ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ*)

187. ਰੋਮਨ ਨਾਟਕ *(Roman drama)*: – ਵਿਸ਼ਵ ਦੀ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਰੋਮਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਦੇਣ ਵਿਲੱਖਣ ਹੈ। ਰੋਮਨ ਸਾਮਰਾਜ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਵਿਕਸਤ ਹੋਈ ਇਹ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ, ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਸੁਖਾਂਤਕ ਰੁਚੀਆਂ ਵਾਲੀ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਿਖਰ ਦਾ ਸਮਾਂ ਪੂਰਵ ਈਸਵੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਰੋਮ ਵਿੱਚ ਇਸ ਕਲਾ ਨੂੰ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਕਲਾ ਦੇ

ਤੌਰ 'ਤੇ ਪਰਵਾਨਿਆ ਗਿਆ। ਹਰੇਕ ਉਤਸਵ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਖੇਡਿਆ ਜਾਣਾ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਹੈ। ਪਲਾਟਸ ਤੇ ਟੇਰੈਂਸ ਇਸ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਦੋ ਅਹਿਮ ਨਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਸੁਖਾਂਤਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਕਿਉਂਕਿ ਰੋਮ ਵਿੱਚ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਮੁੱਢਲੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਹ ਨਾਟਕ ਯੂਨਾਨੀ ਸੁਖਾਂਤਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਹੀ ਰੂਪਾਂਤਰਿਤ ਰੂਪ ਹਨ। ਰੋਮਨ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਰਚੇ ਗਏ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪਿਛਲੇਰੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ 'ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਦਾ ਅਰੰਭ ਰੋਮਨ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਹੀ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ Pentomime ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਹੁਨਰ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਮੂਕ ਰਹਿ ਕੇ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਧੁਨਾਂ ਦੀ ਤਰਜ਼ 'ਤੇ ਕਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਆਪਣੀ ਸਮੱਰਥਾ ਸਿੱਧ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨਣ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਾਰੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਕਾਰਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਕਲਾ ਨੇ ਵਕਤ ਦੇ ਹੁਕਮਰਾਨਾਂ ਨੂੰ ਵੱਡੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਤ ਕੀਤਾ ਪਰ ਰਾਜਨੀਤਕ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਬਦਲਣ ਨਾਲ ਈਸਾਈ ਧਰਮ ਨੇ ਡਰਾਮੇ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਰੋਮਨ ਡਰਾਮੇ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪਤਲੀ ਪੈ ਗਈ। ਚਰਚ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੂਰੀ ਮੁਖ਼ਾਲਫ਼ਤ ਕੀਤੀ। ਰੋਮਨ ਸਾਮਰਾਜ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੀ ਰੋਮਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਥੋਂ ਕੱਢ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਰੋਮਨ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਭਾਵੇਂ ਬੁਲੰਦੀ ਦੀਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਿਖਰਾਂ ਨੂੰ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਛੂਹਿਆ ਪਰ ਤਾਂ ਵੀ ਵਿਸ਼ਵ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਇਸ ਦੀ ਦੇਣ ਨੂੰ ਅਣਗੌਲਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਪੁਨਰਜਾਗਰਣ ਕਾਲ ਵਿੱਚ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਕਬੂਲਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉੱਪਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*)

188. ਲੱਖਣਾਰਥ/ਲਾਖਣਿਕਤਾ *(Connotation)* : – ਜਦੋ ਕਿਸੇ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਅਰਥ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਤੋਂ ਪਾਰ ਜਾ ਕੇ ਜਾਂ ਕੋਸ਼ੀ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਪਰ੍ਹੇ ਹੋ ਕੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਨਵੇਂ ਸੰਦਰਭ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ connotation ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿੱਚ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਰਵਾਇਤੀ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਘੇਰੇ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲ ਕੇ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨਾਲ ਨਵਾਂ ਸੰਚਾਰ ਰਚਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ***ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*** ਵਿੱਚ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦਾ ਲੱਖਣਾਰਥ ਸੰਦਰਭ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਵੀਆਂ ਪ੍ਰਤਿਧੁਨੀਆਂ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦਲੀਲ ਸਿੰਘ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਬਤੌਰ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ

ਹੈ। ਇਸਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਹ ਸਿਸਟਮ ਦੀ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਵਜੋਂ ਵੀ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ। ਉਹ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵੀ ਤੋਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਇਧਰ ਉਧਰ ਫ਼ੈਲਾਅ ਕੇ ਕਥਾ ਦੇ ਨਵੇਂ ਪਾਸਾਰਾਂ ਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਉਜਾਗਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਰਾਹੀਂ ਉਚਾਰੇ ਗਏ ਸੰਵਾਦ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਤੱਕ ਹੀ ਮਹਿਦੂਦ ਨਹੀਂ ਰਹੇ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਲਾਖਣਿਕ ਅਰਥ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਾਲ ਕੈਨਵਸ 'ਤੇ ਫ਼ੈਲਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਕੁਮਾਰ : *ਸ਼ੁਕਰ ਏ ਗੱਡੀ ਨੇ ਅਜਮੇਰ ਤੱਕ ਈ ਜਾਣਾ ਸੀ। ਜੇ ਅਗਾਂਹ ਨਿਕਲ ਜਾਂਦੀ ਮੈਂ ਤਾਂ ਬਰਬਾਦ ਹੋ ਜਾਂਦਾ*

ਦਲੀਲ ਸਿੰਘ : *ਬਰਬਾਦ ਹੋ ਗਿਆ......... ਏਨਾ ਸਾਰਾ ਅੰਨ ਬਰਬਾਦ*

(ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ, ਪੰਨਾ 33)

ਬਰਬਾਦ ਹੋ ਗਈ ਗ੍ਰਿਹਸਤੀ ਦੇ ਡਰ ਲਈ ਅੰਨ ਦੀ ਬਰਬਾਦੀ ਦਾ ਮੈਟਾਫ਼ਰ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*; ਟੀ. ਆਰ. ਵਿਨੋਦ : *ਨਾਵਲ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼*)

189. ਲਘੂ ਨਾਟਕ (*Short play*) : – ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਅਜਿਹੀ ਵੰਨਗੀ ਹੈ ਜਿਸਦੀ ਇਕਾਂਗੀ ਅਤੇ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰੀ ਰੂਪਾਕਾਰਕ ਹੋਂਦ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟ-ਰੂਪ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਨੋਰਥ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਹਿੱਤ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਹਿੰਦੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਇਕਾਂਗੀ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਇਕਹਿਰੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਸੀਮਤ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਸਰੋਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਕਲੇਵਰ ਵਿੱਚ ਲੈਂਦਾ ਹੋਇਆ ਸਮੇਂ ਸਥਾਨ ਦੀ ਅਨੇਕਤਾ ਨੂੰ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਥੀਮ ਪੱਖੋਂ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿੱਚ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵੱਡਅਕਾਰੀ ਮਸਲਿਆਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਏਕਤਾ ਪੱਖੋਂ ਇਹ ਨਾਟ ਰੂਪ ਇਕਾਂਗੀ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਦੇ ਮਿਲੇ ਜੁਲੇ ਤੱਤਾਂ ਤੋਂ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ ਲਘੂ ਨਾਟ ਰੂਪ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿੱਚ ਹੁਣ ਪ੍ਰਵਾਨਤ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਆਪਣੇ ਲਘੂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਤਿੰਨ ਏਕਤਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਪਰ ਆਤਮਜੀਤ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵੱਲੋਂ ਕੀਤੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੋ *ਜ਼ਾਵੀਏ* ਅਤੇ ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ *ਦੀਵਾ ਬੁੱਝ ਗਿਆ* ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਣਾ ਆਰੰਭ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਸਮੇਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੇ

ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਰੱਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਆਰੰਭ ਵਿੱਚ ਤਕਨੀਕੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਜਿਵੇਂ ਰੋਸ਼ਨੀ, ਪਰਦਿਆਂ ਆਦਿ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਾਰਨ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀ ਅਨੇਕਤਾ ਸਿਰਜਣਾ ਔਖਾ ਕੰਮ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੂਚਨਾ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਕਰਕੇ ਇਸ ਮਸਲੇ ਦਾ ਹੱਲ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵੀ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਕਥਾਨਕ ਸਿਰਜਨ ਦੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਈਜਾਦ ਕੀਤੀਆਂ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਏਕਤਾਵਾਂ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਸੰਕਲਪ ਨਿਰਾਰਥਕ ਹੋ ਗਿਆ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਘਟਨਾਵਾਂ ਕਾਰਜ-ਕਾਰਨ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦਾ *ਤੁਹਾਨੂੰ ਕਿਹੜਾ ਰੰਗ ਪਸੰਦ ਹੈ* ਨਾਟਕ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਪੱਖੋਂ ਇੱਕ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਅਵਚੇਤਨ ਨੂੰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਉਹਦੇ ਆਪਨੇ ਆਪੇ ਅੱਗੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਥਾਨਕ ਇੱਕ ਬਿੰਦੂ ਉੱਤੇ ਰੁਕਿਆ ਪਿਆ ਹੈ। ਕੋਈ ਘਟਨਾ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦੀ ਸਗੋਂ ਡੀ.ਕੇ ਦੇ ਅਵਚੇਤਨ ਨਾਲ ਹੋ ਰਹੇ ਸੰਵਾਦ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਉਘਾੜਨ ਦਾ ਕੰਮ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਜਾਂ ਪਿੱਠਵਰਤੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਉੱਥੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਉਹਦੇ ਆਪਨੇ ਆਪੇ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਬੇਪਰਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਥੀਏਟਰ ਰਾਹੀਂ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾਲ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਸਹੂਲਤਾਂ ਦੇ ਅਭਾਵ ਵਿੱਚ ਵੀ ਉਸ ਨੇ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਦੀ ਅਨੇਕਤਾ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲਤਾਪੂਰਵਕ ਆਪਨੇ ਲਘੂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਕਾਂਗੀ ਅਤੇ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਦੀ ਵਿਧਾ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜਾ ਆਕਾਰ ਪੱਖੋਂ ਤਾਂ ਇਕਾਂਗੀ ਵਰਗਾ ਹੈ ਪਰ ਵਿਸ਼ੇ ਪੱਖੋਂ ਇਹਦੀ ਬਣਤਰ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਰਗੀ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਨਾਟਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਆਪਕ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਸਮੇਂ ਅਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਹੱਦਬੰਦੀਆਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਕਰਨ ਲਈ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੀ ਮੰਨ ਲਵੋ ਦੀ ਵਿਧੀ ਭਾਵੇਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਪੰਜਾਬੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਉਸ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਕਬੂਲਿਆ ਹੈ। ਇਉਂ ਮਹਿਜ਼ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਸਥਾਨਾਂ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਟੇਜ ਉੱਤੇ ਇੱਕ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਕਹਿਣਾ *"ਲਓ ਬਈ ਹੁਣ ਆਪਾਂ ਹਸਪਤਾਲ ਪਹੁੰਚ ਗਏ ਹਾਂ———ਤੇ ਹੁਣ ਓਪਰੇਸ਼ਨ ਹੋਣ ਲੱਗਾ ਹੈ——— ਤੇ ਲਓ ਹੁਣ ਮਰੀਜ਼ ਨੂੰ ਬੇਹੋਸ਼ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।"* ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਸਥਾਨ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੇ ਅਜਿਹੀ ਅਨੇਕਤਾ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਕਮਾਲ ਹਾਸਿਲ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਬਗੈਰ ਕਿਸੇ ਹਸਪਤਾਲ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਣ ਦੇ ਤੇ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਔਜ਼ਾਰਾਂ ਦੇ ਇਹ ਸਮਝ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਰੀਜ਼ ਦਾ ਓਪਰੇਸ਼ਨ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸਾਰ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਗਲਤ ਨਹੀਂ

ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਲਘੂ ਨਾਟਕ ਨੇ ਇਕਾਂਗੀ ਦੇ ਸਮੇਂ, ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਸੀਮਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਨੂੰ ਨਕਾਰ ਕੇ ਅਨੇਕਤਾ ਦੇ ਸੰਕਲਪ ਵਿੱਚ ਬਦਲ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅੱਜ ਬਹੁਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਨਾਟ ਰੂਪ ਨੇ ਮੰਚੀ ਸੀਮਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਿਆਂ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿੱਤਾ। ਵਰਤਮਾਨ ਸਮੇਂ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਵਿਧਾ ਉੱਤੇ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਹੱਥ ਅਜ਼ਮਾ ਰਹੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ* (ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸਤੁਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧ)

190. **ਲੀਲਾ ਨਾਟਕ** *(Religious folk theatre)*:– ਲੀਲਾ ਨਾਟਕ, ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਭਗਤਾਂ, ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਮੁਨੀਆਂ ਅਤੇ ਅਵਤਾਰਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਬਿਰਤਾਂਤ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਸੰਗੀਤ ਸਾਂਗ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕ ਰੰਗ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ’ਤੇ ਰਾਮ ਲੀਲਾ, ਰਾਸ ਲੀਲਾ, ਰਵੀਦਾਸ ਅਤੇ ਪਰਲ੍ਹਾਦ ਲੀਲਾ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਹੈ। ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਜੀ ਤੋਂ ਪੂਰਵ ਵੀ ਪੰਜਾਬ ਦਾ ਇਹ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਸੀ। ਰਾਮ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਜੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਅਜਿਹੇ ਲੀਲਾ ਨਾਟਕ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਅਕਸਰ ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਦੀ ਇਹ ਪਰੰਪਰਾ ਉਸ ਵੇਲੇ ਪੂਰੇ ਜ਼ੋਰਾਂ ’ਤੇ ਸੀ। ਜੈਨ ਅਤੇ ਬੁੱਧ ਧਰਮ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਧਰਮ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਲੀਲਾ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਾਇਆ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤੇ ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਦੀ ਰੋਜ਼ੀ ਰੋਟੀ ਦਾ ਸਾਧਨ ਇਹ ਲੀਲਾ ਨਾਟਕ ਹੀ ਰਹੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਅੱਜ ਵੀ ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਘਰਾਣੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੁਜ਼ਗਾਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਸਾਧਨ ਇਹ ਕਿੱਤਾ ਹੈ। ਰਾਸਧਾਰੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਖੇਡੀ ਜਾਣ ਵਾਲੀ ਲੀਲਾ ਅਕਸਰ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਈ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿੱਚ ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਦੇ ਬਕਾਇਦਾ ਮੇਲੇ ਲੱਗਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਰਾਗ ਲੀਲਾਵਾਂ ਦੇ ਅਜਿਹੇ ਮੇਲੇ ਨੂਰ ਮਹਿਲ, ਕਰਤਾਰਪੁਰ, ਦੀਨਾ ਨਗਰ, ਫਤਿਹਗੜ੍ਹ ਚੂੜੀਆਂ ਆਦਿ ਥਾਵਾਂ ’ਤੇ ਲਗਦੇ ਹਨ। ਰਾਸ ਲੀਲਾ ਰਾਤ ਨੂੰ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਰਾਮ ਜਾਂ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਜਾਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਅਰੰਭ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਆਰਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਫ਼ੇਰ ਨਾਚ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਜ਼ ਬਣਾਉਣ ਵਾਲੇ ਸਾਜ਼ ਵਜਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਭਜਨ ਗਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੀਲਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਕੁੜੀਆਂ ਭਾਗ ਨਹੀਂ ਲੈਂਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਮੁੰਡੇ ਹੀ

ਕੁੜੀਆਂ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਲੀਲਾ ਨਾਟਕ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਲੰਮਾ ਸਮਾਂ ਨ੍ਰਿਤ ਚਲਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਫ਼ਰਮਾਇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ 'ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਕੋਈ ਵੀ ਲੀਲਾ ਖੇਡੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ ਔਲਖ : *ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ*)

191. ਲੈਅ/ਰਿਦਮ (*Rythm*) : – ਲੈਅ ਜਾਂ ਰਿਦਮ ਹਰੇਕ ਕਲਾ ਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਗੁਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਕਿਸੀ ਵੀ ਰਚਨਾ ਦਾ ਉਹ ਮੂਲ ਤੱਤ ਜਿਸ ਸਦਕਾ ਸਰੋਤੇ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਉਸ ਕਲਾ ਪ੍ਰਤੀ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਆਕਰਸ਼ਣ ਦੇਖਣ, ਪੜ੍ਹਨ ਜਾਂ ਸੁਣਨ ਕਿਸੇ ਵੀ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਪੈਦਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰਿਦਮ/ਲੈਅ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਗਾਇਨ ਪੱਖ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਉਥੇ ਥੀਏਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਲੈਅ ਇੱਕ ਵਿਆਪਕ ਪਰਿਪੇਖ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ। ਵਿਭਿੰਨ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਸੁਮੇਲ ਵਾਲੀ ਇਸ ਕਲਾ ਦੀ ਲੈਅ, ਅਦਾਕਾਰੀ, ਆਵਾਜ਼ਾਂ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ, ਉਚਾਰਨ, ਸੰਗੀਤ, ਸੰਕੇਤਾਂ, ਜੈਸਚਰਾਂ, ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਗੱਲ ਕੀ ਹਰੇਕ ਪਹਿਲੂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਥੀਏਟਰ/ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲੈਅ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਜੀਵਨ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ ਫ਼ੈਲਾਓ ਅਤੇ ਸੁੰਗੜਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਘਟਾ ਕੇ ਦੇਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਤੇ ਸਥਾਨ ਦੀਆਂ ਸੀਮਾਵਾਂ ਸਦਕਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀ ਹਰੇਕ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਯਥਾਰਥਮਈ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਮੁਖੀ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਲਗਾਤਾਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨਾਲ ਜੋੜ ਕੇ ਰੱਖਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਉਹ ਇੱਕੋ ਵੇਲੇ ਦੇਖਦਾ, ਸੁਣਦਾ, ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਅਤੇ ਸੋਚਦਾ ਵੀ ਹੈ; ਇਹ ਸਾਰੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚਲੇ ਰਿਦਮ ਸਦਕਾ ਹੀ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ। ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਤੋਂ ਉਭਰਨ ਵਾਲੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਰਿਦਮ ਦੀ ਸਾਰਥਕਤਾ ਤਾਂ ਹੀ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੇਕਰ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਵੇਗਾ। ਅਜਿਹੀ ਆਵਾਜ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ 'ਤੇ ਹਾਵੀ ਨਹੀਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ। ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ ਉੱਚਾ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਦੇ ਸੰਗੀਤ, ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਸਪੀਚ ਤੇ ਦੂਜੀਆਂ ਮੰਚੀ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਵਿੱਚ ਇੱਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦਾ ਸੰਤੁਲਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਲੈਅ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਗੋਚਰ ਹੋ ਰਹੀ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ, ਅਦਾਕਾਰ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਸਮੁੱਚਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਿਰਜਣ ਵਾਲੇ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਲੈਅ ਜਾਂ ਰਿਦਮ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਹਰੇਕ ਪਹਿਲੂ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਪੈਣ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵੀ ਲੈਅ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਤਹਿਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਜਿਹੀਆਂ ਵਿਧੀਆਂ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸੰਤੁਲਿਤ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਛੂੰਹਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਨਾਂ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ

ਉਕਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਨਾ ਹੀ ਭਾਵੁਕਤਾ ਤੋਂ ਸੱਖਣੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੋਨੋਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਉਲਾਰ ਰਚਨਾ ਦੇ ਸੁਹਜ 'ਤੇ ਵਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਰਿਦਮ ਦਾ ਭਾਵ ਕੇਵਲ ਸੰਤੁਲਨ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਹੈ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਤੇ ਗਤੀ ਨਾਲ ਵੀ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਅਰੰਭਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਆਖਰੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਇਕਾਗਰਤਾ ਦੇ ਗੁਣ ਦਾ ਹੋਣਾ ਰਚਨਾ ਵਿਚਲੇ ਰਿਦਮ ਪ੍ਰਤੀ ਹੀ ਸੰਕੇਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵਲੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਤਰਕ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਨਾ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰਿਦਮ ਭੰਗ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਦਰਅਸਲ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਲੈਅ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵਿਆਪਕ ਵਰਤਾਰੇ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੀ ਜੀਵਨ ਪ੍ਰਤੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਤੇ ਥੀਏਟਰ ਬਾਰੇ ਉਹਦੇ ਵਿਸਤ੍ਰਿਤ ਗਿਆਨ ਦਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਉਨਾਂ ਹੀ ਲੋੜੀਂਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ, ਲੈਅ ਭਾਵੇਂ ਇੱਕ ਅਮੂਰਤ ਸੰਕਲਪ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਨ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਮੁੱਖ ਆਧਾਰ ਇਹ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਆਤਮਜੀਤ : *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*; ਕੁਸੁਮ ਕੁਮਾਰ : *ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਯ ਚਿੰਤਨ*; ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ*)

192. ਲੋਕ-ਅਭਿਨੇਤਾ *(folk actor)* : -ਭਾਰਤ ਤੇ ਪੱਛਮ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿੱਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤੱਤ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਅਭਿਨੈ ਸਦਕਾ ਹੀ ਨਾਟਕ ਆਪਣੀ ਸੰਪੂਰਨਤਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਕਿਸੀ ਵੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਾਲੋਂ ਘੱਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਤਕਨੀਕੀ ਉਪਕਰਨਾਂ ਤੋਂ ਰਹਿਤ ਲੋਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਜ਼ਰੀਆ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਕੁਸ਼ਲ ਅਭਿਨੈ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਆਪਣੀ ਸੂਖ਼ਮ ਸੂਝ ਅਤੇ ਕਾਲਪਨਿਕ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਸਹਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਬਿਨਾਂ ਸਥਾਨ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸਥਾਨਾਂ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਣ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਕਲਾਕਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਕੋਲ ਸੰਵਾਦ ਉਚਾਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਹਰੇਕ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਹੁਨਰੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਘੁੰਮ ਕੇ ਉਹ ਇੱਕ ਥਾਂ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਥਾਂ 'ਤੇ ਅਪੜਨ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਬਾਖ਼ੂਬੀ ਕਰਵਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਬਿਨਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨਾ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲੀ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਵਾਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੁਹਾਰਤ ਹਾਸਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਮਹਿਜ਼ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੇ ਸਦਕਾ ਹੀ ਮੰਚ ਜੜਤ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਹਰੇਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਿਵੇਂ ਕੋਰਟ, ਬਾਜ਼ਾਰ, ਰਾਜ ਭਵਨ, ਹਸਪਤਾਲ ਆਦਿ ਸਥਾਨਾਂ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਆਪਣੀ ਅਭਿਨੈ ਸ਼ਕਤੀ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਕਰਵਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸਥਾਨ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ

ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੱਡੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਨਾਲ ਉਹ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਵਾਕਫ਼ ਸੀ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਸਿਹਰਾ ਲੋਕ ਅਦਾਕਾਰ ਦੇ ਸਿਰ ਹੀ ਬੱਝਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਅਤੇ ਮੰਚ ਜੜਤ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਲਈ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਦਾਕਾਰ ਸਰੀਰਕ ਅਭਿਨੈ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਸੰਗੀਤ ਤੇ ਗਾਇਨ ਕਲਾ ਦਾ ਉਸਤਾਦ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਕੋਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ 'ਤੇ ਹੀ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਬਹੁਤੀ ਵੇਰਾਂ ਚਲਦੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਕਈ ਫ਼ੈਸਲੇ ਆਪਣੀ ਸਮਝ ਮੁਤਾਬਕ ਵੀ ਲੈਣੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਰਾ ਵੀ ਅਹਿਸਾਸ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਇਕਸੁਰਤਾ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਲੋਕ ਮੰਚ ਦਾ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਈ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਇੱਕਲਿਆਂ ਹੀ ਨਿਭਾਉਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇੱਕ ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੋਲ ਵਿੱਚ ਜਾਣ ਵੇਲੇ ਉਹ ਜਾਂ ਤਾਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪ ਹੀ ਇਸ ਬਾਰੇ ਸੂਚਨਾ ਦੇ ਦੇਂਦਾ ਹੈ ਤੇ ਜਾਂ ਫੇਰ ਕੱਪੜੇ ਬਦਲ ਕੇ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਉਂ ਬਿਨਾਂ ਸੰਵਾਦ ਉਚਾਰਨ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਲੋਕ-ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਬਦਲੇ ਹੋਏ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਜੀਵੰਤਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਸਾਰਥਕ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਲਵੰਤ ਗਾਗਰੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

193. ਲੋਕ-ਸਾਜ਼ *(Folk instruments)* : – ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਅਹਿਮ ਭੂਮਿਕਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਕਸਰ ਅਜਿਹੇ ਲੋਕ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਵਾਤਾਵਰਨ ਵਿੱਚ ਗੂੰਜ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਰੱਥਾ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਸਾਜ਼ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇੱਕਤਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਨਗਾਰਾ, ਢੋਲਕ, ਡਫ਼ਲੀ ਅਤੇ ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਅਜਿਹੇ ਸਾਜ਼ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਤੁਰਦਿਆਂ ਫ਼ਿਰਦਿਆਂ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਢੋਲਕੀ ਚਿਮਟਾ ਤੇ ਖੜਤਾਲ ਵਜਾਉਣ ਲਈ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਮੰਚ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਾਰਮੋਨੀਅਮ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਇਸ ਦੇ ਅਦਾਕਾਰ, ਗਲ ਵਿੱਚ ਪਾ ਕੇ ਬੜੀ ਕੁਸ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਆਪਣੇ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਜ਼ਾਂ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਆਮ ਘਰਾਂ ਵਿੱਚ ਉਪਲਬਧ, ਤੂਤੀਆਂ ਵਰਗੇ ਸਾਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪ੍ਰਬੀਨਤਾ ਨਾਲ ਵਰਤਣ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਿੱਧ

ਹੋਇਆ ਹੈ। *'ਸਿਉਂਕ'* ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਉਸਨੇ ਤੂਤੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਹੈ।

> *ਤੂਤੀ ਵਾਲਾ (ਲੰਮੀ ਤੂਤੀ ਵਜਾ ਕੇ) ਹਾਂ, ਜਿਹੜਾ ਚਾਰ ਸਾਲ ਤੋਂ ਬੇਕਾਰ ਏ। ਜਿਸ ਦੇ ਪੈਰਾਂ ਨੂੰ ਘੁਣ ਲੱਗ ਗਈ ਏ। ਜਿਸ ਦੇ ਦਿਮਾਗ ਨੂੰ ਉਲੀ ਲੱਗ ਗਈ ਏ--------*
>
> *(ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕ (ਭਾਗ ਪਹਿਲਾ), ਪੰਨਾ 145)*

194. ਲੋਕ-ਨਾਟਕ *(Folk drama)*: - ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਭਾਵ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਲਿਖਤੀ ਟੈਕਸਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਪੌਰਾਣਕ ਕਥਾਵਾਂ, ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਗੀਤ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਨੂੰ ਅਧਾਰ ਬਣਾ ਕੇ ਮੌਖਿਕ ਨਾਟ ਪਾਠ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰਚਨਾ ਸਮਾਜ ਦੇ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਵਰਗ ਅਤੇ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਬੋਲੀ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਸਮਾਜ ਦੇ ਸਧਾਰਨ ਵਰਗ ਲਈ ਰਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਭਿੰਨ ਰੂਪ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਨੌਟੰਕੀ, ਸਵਾਂਗ, ਨਕਲ, ਤਮਾਸ਼ਾ, ਭਵਾਈ, ਜਾਤਰਾ, ਯਕਸ਼ਗਾਣ, ਕਥਾਕਲੀ, ਆਦਿ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਲੋਕ ਨਾਟ ਰੂਪ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਰੂਪਾਂ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਮੱਧਕਾਲ ਵਿੱਚ ਰਮਾਇਣ, ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਤੇ ਹਰਿਵੰਸ਼ ਪੁਰਾਣ 'ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀਆਂ ਬਿਹਤਰੀਨ ਮਿਸਾਲਾਂ ਮਿਲਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਵਿਦਮਾਨ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਬਾਹਰ ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਵਿੱਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਭਗਤੀ ਲਹਿਰ ਤੋਂ ਪਿਛੋਂ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਇਨਾਂ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕਤਾ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਗਾਇਬ ਹੁੰਦਾ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਸਮਾਜਕ ਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਬਣਨ ਲੱਗੀ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿੱਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਧਾਰਮਿਕ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਰਾਜਨੀਤਕ ਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਹੋਣ ਲੱਗਾ। ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਆਪਣੀ ਤੋਂ ਪੂਰਬਲੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੋਂ ਕਈ ਵਖਰੇਵੇਂ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਮਰਦ ਪਾਤਰਾਂ ਵਲੋਂ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਵਰਗ ਦੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਪੂਰਵ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਵਾਂਗ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਪੂਰੀ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਜਦ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਲਈ ਹੀ ਮੰਚ 'ਤੇ ਆਉਂਦੇ ਸਨ।

ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ, ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਰੂਹ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਥਾਨਕ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਹੈ। ਮੌਖਿਕ ਪਰੰਪਰਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਵਾਦਾਂ ਲਈ ਵਾਰਤਕਮਈ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਉੱਤੇ ਉਚੇਚਾ ਬਲ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ, ਮੇਕਅੱਪ, ਅਤੇ ਮੁਖੌਟਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਜਾਤਾਂ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾਟ ਮੰਡਪਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਮੰਚ ’ਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਅਤੇ ਹਰੇਕ ਵਰਗ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕ ਇਸ ਰਵਾਇਤੀ ਨਾਟ ਕਲਾ ਦਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣ ਸਕੇ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਇਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਕੇਵਲ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਹੀ ਅੰਗ ਨਹੀਂ ਹਨ ਸਗੋਂ ਸਮੁੱਚੇ ਵਿਸ਼ਵ ਪੱਧਰ ’ਤੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਂਝੇ ਤੱਤ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਰਲਦੇ ਮਿਲਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਕਮਲੇਸ਼ ਉਪੱਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*; ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫੁੱਲ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*; ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

195. ਵਕਫ਼ਾ *(Pause)*: – ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿੱਚ ਵਕਫ਼ੇ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਸਕਰਿਪਟ ਵਿੱਚ ਵਕਫ਼ੇ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਬਿੰਦੀਆਂ ਪਾ ਕੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚਣ ਵੇਲੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਬੋਲਦਿਆਂ ਬੋਲਦਿਆਂ ਅਚਾਨਕ ਚੁਪ ਹੋ ਕੇ ਕੁਝ ਸੋਚਣ ਲੱਗ ਪੈਣਾ ਜਿਸ ਤੋਂ ਕਈ ਵੇਰਾਂ ਪਾਠਕ/ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਹ ਭੁਲੇਖਾ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸ਼ਾਇਦ ਅਦਾਕਾਰ ਕੁਝ ਭੁੱਲ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ/ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਬੜੀ ਸੋਚ ਵਿਚਾਰ ਕੇ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਯੂਨਾਨੀ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਕਫ਼ੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਮੌਜੂਦ ਰਹੀ ਹੈ। ਮਨ ਦੀ ਦੁਬਿਧਾ ਤੇ ਅਸਮੰਜਸਤਾ ਨੂੰ ਸ਼ਿੱਦਤ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਵਿੱਚ ਇਹ ਵਿਧੀ ਕਾਰਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਟੈਕਸਟ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਲੋਂ ਥਾਂ-ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਕੀਤੇ ਗਏ ਬਿੰਦੀਆਂ ਦੇ ਸੰਕੇਤ ਨਿਰਾਰਥਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਇਸ ਚੁੱਪ ਵਿੱਚ ਅਰਥ ਭਰਨ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਨ ਦੀ ਸਮੱਰਥਾ ਨਾਟ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ’ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਇਸੇ ਕਲਾ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਧਾ ਬਾਰੇ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕਹੇ ਨਾਲੋਂ ਅਣਕਿਹਾ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਵਕਫ਼ੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਅਕਸਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭਾਵੁਕ ਸਥਿਤੀ, ਉਨਮਾਦ ਅਵਸਥਾ ਜਾਂ ਅਚਾਨਕ ਵਾਪਰੀ ਘਟਨਾ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਸ਼ਬਦ, ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਤੋਂ ਅਸਮੱਰਥ ਹੁੰਦੇ ਹੋਣ; ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਬਿੰਦੀਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ

ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਲਿਖਤ ਵਿੱਚ ਪਈਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬਿੰਦੀਆਂ ਨੂੰ ਅਦਾਕਾਰ ਆਪਣੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਸਾਰਥਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪੰਡਾਲ ਵਿੱਚ ਬੈਠੇ ਦਰਸ਼ਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਹਾਵ ਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬਿੰਦੀਆਂ ਦੇ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜੋਕੇ ਦੌਰ ਵਿੱਚ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਅਣਕਹੇ ਰਾਹੀਂ ਕੁਝ ਕਹਿਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਵਧੇਰੇ ਮਕਬੂਲ ਹੁੰਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਿਕਤ ਸਥਾਨਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਸੂਝਵਾਨ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ।

196. ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ *(Equivoque)* : – ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਚਾਰੀਆ ਕੁੰਤਕ ਨੇ ਵਚਿੱਤਰ ਤੇ ਅਦਭੁੱਤ ਵਰਨਣ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਕਿਹਾ ਹੈ। ਰਵਾਇਤੀ ਅੰਦਾਜ਼ ਤੋਂ ਹਟ ਕੇ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਦਾ ਇਹ ਅਜਿਹਾ ਢੰਗ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿੱਚੋਂ ਵਿਅੰਗ ਦਾ ਸੁਹਜ ਉਭਰਦਾ ਹੋਵੇ। ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦੇ ਤਿੰਨ ਲੱਛਣ ਸਵੀਕਾਰੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ ਪਰੰਪਰਕ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਲੇਖਕ/ਨਾਟਕਕਾਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਹੀ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਦੇ ਸਮਰੱਥ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦੇ ਸ਼ਾਬਦਿਕ ਅਰਥ ਟੇਢੇ ਅਤੇ ਵਿੰਗੇ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਵ੍ਰਕ+ਉਕਤੀ ਅਰਥਾਤ ਟੇਢੀ ਗੱਲ ਜਿਸ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਰਮਜ਼ ਹੋਵੇ। ਜਦੋਂ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਤਹੀ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਗੁੱਝੇ ਅਰਥ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹੋਣ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਤੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਣ ਲਈ ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਧਾਰਨ ਭਾਸ਼ਾ ਜਾਂ ਬੋਲੀ ਨੂੰ ਜਦੋਂ ਲੇਖਕ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਵਿਲੱਖਣ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ ਵਰਤਦਾ ਹੈ ਤੇ ਆਪਣੀ ਤੀਖਣ ਸੂਝ ਸਦਕਾ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅਲੋਕਾਰੀ ਸੁਹਜ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਸੁਹਜ ਜਿੱਥੇ ਲੇਖਕ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ ਉੱਥੇ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਰਸਿਕ ਅਨੁਭੂਤੀ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਾਸ਼ਾਈ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਵਿੱਲਖਣਤਾ ਰਚਨਾ ਦੇ ਸੌਂਦਰਯ ਗੁਣ ਵਿੱਚ ਵਾਧਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਰਵਾਇਤੀ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਜਦੋਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੀ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਨਵਾਂ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਅੰਗਮਈ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹੋ ਰਹੱਸ ਤੇ ਰਮਜ਼ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸਮਾਨਾਰਥੀ ਕਹਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਲਵਾਨ ਵਿੱਚ ਲੂਣੀ ਦੇ ਅਨੰਦ ਕਾਰਜ ਵੇਲੇ *ਹਮ ਘਰ ਸਾਜਨ ਆਏ* ਦੇ ਅਰਥ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਹਨ। 'ਸਾਜਨ' ਦੇ ਰਵਾਇਤੀ ਅਰਥ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਪਤੀ ਦੇ ਹਨ। ਵਿਆਹ ਦੀ ਪਵਿੱਤਰ ਰੀਤ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਦੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਪੰਨ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਲਵਾਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਔਲਖ 'ਸਾਜਨ' ਦੇ ਪਰੰਪਰਕ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਰਵਾਇਤੀ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚੋਂ ਕੱਢ ਕੇ ਨਵੇਂ ਸੰਦਰਭ ਨਾਲ ਜੋੜ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਲੂਣੀ ਨੂੰ ਪਰਨਾ ਕੇ ਲੈ ਜਾਣ ਵਾਲਾ 'ਸਾਜਨ' ਲੂਣੀ ਦੇ ਪਿਓ ਦੀ ਉਮਰ ਦੇ ਹਾਣ ਦਾ ਹੈ। 'ਸਾਜਨ' ਦੇ ਅਰਥ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਇਹ ਨਵਾਂ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਅੰਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੋ

ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਵਿਤਰ ਗੀਤ ਅਤੇ ਰਵਾਇਤੀ ਵਿਧੀ ਵਿਧਾਨ ਨਾਲ ਹੁੰਦੇ ਬੇਮੇਲ ਵਿਆਹਾਂ ਦਾ ਨਕਾਰਨ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ : *ਸਲਵਾਨ*; ਟੀ. ਆਰ. ਵਿਨੋਦ : *ਨਾਵਲ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼*)

197. ਵਾਰਤਾਲਾਪ *(Dialouge)* :– ਸਧਾਰਨ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਅਰਥ ਗੱਲਬਾਤ ਤੋਂ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਅਰਥ ਵਿਆਪਕ ਸੰਦਰਭ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਸੰਬੰਧੀ ਹਰੇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਅਰੰਭ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਤੀਤ ਵਿੱਚ ਵਾਪਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਸੂਚਨਾ ਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਵੇਂ ਪਾਤਰ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ 'ਤੇ ਉਸ ਬਾਰੇ ਜਾਣ ਪਛਾਣ ਕਰਵਾਉਣ ਵਾਲੇ ਸੰਕਟ ਜਾਂ ਗੁੰਝਲ ਪ੍ਰਤੀ ਸੰਕੇਤ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅਗਾਂਹ ਤੋਰਨ, ਨਵਾਂ ਮੋੜ ਦੇਣ ਤੇ ਸਿਖ਼ਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਦੂਜੇ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਕਿਤੇ ਵੱਧ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ, ਹਲੂਣਾ ਦੇਣ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਉਤਸੁਕਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਇੱਕ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਅਰਥ ਕੇਵਲ ਲਿਖਤੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਾਈਵ ਵਿਧਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਉਚਾਰਨ ਕਲਾ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਕਈ ਗੁਣਾਂ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਗੱਲਬਾਤ ਨੂੰ ਬੋਲਣ ਦਾ ਰਿਦਮ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਸਫ਼ਲ ਬਣਾਉਣ ਵਿੱਚ ਯੋਗਦਾਨ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਨ ਅਤੇ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਰੂਪਮਾਨ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਪਸ਼ਟਤਾ, ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਇੱਕ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਲੱਛਣ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਕੇਵਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਿਰਜਨਾ, ਮੰਚ ਜੜਤ, ਨਾਟ ਸਮੱਗਰੀ, ਰੋਸ਼ਨੀਆਂ, ਸੰਗੀਤ, ਪਹਿਰਾਵਾ ਇਹ ਵੀ ਨਾਟ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਹੀ ਅੰਗ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਪਹਿਲੂਆਂ ਨਾਲੋਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਰਥਾਤ ਪਾਤਰਾਂ ਦੁਆਰਾ ਉਚਾਰੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸੰਵਾਦ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਸਾਰਥਕ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਦਾ ਹੋਣਾ ਬੜਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਅਤੇ ਰੁਚੀ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਕਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਉਚਾਰਨ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਅਜਿਹੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕਤਾ ਨਾਟਕੀ ਅਰਥਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਵਿੱਚ ਰੁਕਾਵਟ ਨਹੀਂ ਬਣਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨਣ ਵਿੱਚ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਸਪਸ਼ਟਤਾ ਲਿਆਉਣ ਵਾਲੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਅਜਿਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਸਮਰੱਥ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। *ਮੁਰਗੀਖਾਨਾ, ਦਾਇਰਾ ਤੇ ਸਲੀਬ, ਹਵਾ ਮਹਿਲ, ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ* ਆਦਿ ਉਸਦੇ ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿੱਚ ਉਸ ਨੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। *ਫਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ* ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਮੁੱਚੀ ਬਣਤਰ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਧਾਰਨ ਜਾਪਦੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਵੀ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਪੱਧਰ 'ਤੇ ਸਮਝਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਵਿੱਚੋਂ ਆ ਰਹੀ ਗੱਡੀ ਦੀ 'ਛੁਕ ਛੁਕ' ਦੀ ਤੇਜ ਆਵਾਜ਼, ਵੀਨਾ ਦੀ ਉਖੜੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਉਸਦੇ ਮਨ ਅੰਦਰ ਉਠ ਰਹੇ ਤੇਜ਼ ਤੂਫ਼ਾਨੀ ਵੇਗ ਦੀ ਝਾਤ ਪੁਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਚੁੱਪਾਂ ਤੇ ਲੰਮੇ ਵਕਫ਼ੇ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਕਈ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਸੋਚਣ ਲਈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਉਕਸਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਕੁਮਾਰ ਅਤੇ ਵੀਨਾ ਦੀ ਮਨੋਸਥਿਤੀ ਦੇ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਲਈ ਆਤਮਜੀਤ ਨੇ ਅਜਿਹੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜਿਹੜੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਸੰਤੁਲਿਤ ਮਾਨਸਿਕ ਬੇਚੈਨੀ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹਨ। ਫਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਤ੍ਰੇੜਾਂ ਦਾ ਪੈਣਾ, ਰੁੱਖ ਦਾ ਫ਼ਰਸ਼ ਵਿੱਚੋਂ ਉਗਣਾ, ਸ਼ੀਸ਼ਿਆਂ ਦਾ ਟੁੱਟਣਾ ਆਦਿ ਚਿਹਨਕੀ ਜੁਗਤਾਂ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਨ ਵਿੱਚ ਰੁਕਾਵਟ ਨਹੀਂ ਬਣਦੀਆਂ। ਦਲੀਲ ਸਿੰਘ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸੋਚ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਦੌਰਾਨ ਚੇਤੰਨ ਰੱਖਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਸੰਜਮੀ ਹੋਣਾ ਬੜਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਦੀ ਸੀਮਾ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਸੰਵਾਦਾਂ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਰਹੇਜ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਛੋਟੇ ਵਾਕ ਅਤੇ ਥੋੜ੍ਹੇ ਵਿੱਚ ਬਹੁਤ ਕਹਿਣ ਦੀ ਕਲਾ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕਤਾ ਨੂੰ ਪਰਖਣ ਦੀ ਬਿਹਤਰੀਨ ਕਸੱਵਟੀ ਹੈ। ਲੰਮੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਬੜੀ ਛੇਤੀ ਅਕਾ ਦੇਂਦਾ ਹੈ। ਸੰਖੇਪਤਾ ਦੀ ਕਲਾ ਤੋਂ ਮਾਹਿਰ ਹੋਣਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਗੁਣ ਸਵੀਕਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਵਿਆਖਿਆਵਾਂ, ਉਪਮਾਵਾਂ ਤੇ ਰੂਪਕਾਂ ਦੀ ਬੇਲੋੜੀ ਵਰਤੋਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉੱਤੇ ਭਾਰ ਪਾ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਖੰਡਿਤ ਕਰ ਦੇਂਦੀ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਆਤਮਜੀਤ : *ਫਰਸ਼ ਵਿੱਚ ਉਗਿਆ ਰੁੱਖ*)

198. ਵਿਅੰਗ *(Satire)*: – ਵਿਅੰਗ ਇੱਕ ਅਜਿਹੀ ਵਿਧੀ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਸਿਸਟਮ ਦੀਆਂ ਬੁਰਾਈਆਂ ਦਾ ਮਖੌਲ ਉਡਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਲੇਖਕ ਵਿਵਸਥਾ ਦੇ ਕੁਹਜ ਅਤੇ ਕੁਰੀਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਸਰਲ ਸਪਸ਼ਟ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ

ਸਗੋਂ ਵਕ੍ਰੋਕਤੀ ਦੇ ਅੰਦਾਜ਼ ਜਾਂ ਟੇਢੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿੰਦਿਆ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਉਂ ਵਿਅਕਤੀ, ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਵਿਵਸਥਾ ਦੇ ਦੋਖੀ ਪਹਿਲੂਆਂ ਨੂੰ ਸੰਕੇਤਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਭਾਰ ਕੇ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਚੇਤ ਕਰਨ ਦੀ ਇਹ ਕਾਰਗਰ ਵਿਧੀ ਹੈ। ਗੱਲ ਨੂੰ ਇਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਹਿਣ ਵਿੱਚ ਚੋਭ, ਟਿਚਕਰ ਅਤੇ ਤਨਜ਼ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਅੰਗ, ਵਿਵਸਥਾ ਪ੍ਰਤੀ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਪ੍ਰਤਿ ਵੀ। ਮਨੁੱਖੀ ਸੁਭਾਅ ਦੀਆਂ ਉਲਾਰ ਰੁਚੀਆਂ ਤੇ ਕਰੂਪ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਸਾਹਿਤ ਸਿਰਜਕ ਆੜੇ ਹੱਥੀਂ ਲੈਂਦਾ ਹੋਇਆ ਵਿਅੰਗ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿੰਦਦਾ ਹੈ। ਕਾਰਗਰ ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਸਥਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਵਿਲੱਖਣ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਰਤਣ ਵਿੱਚ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਤਹੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਤੋਂ ਵਿਪਰੀਤ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵਿਅੰਗ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਸਾਹਿਤ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਵਿਧਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਇੱਕ ਅਜਿਹਾ ਯਾਨਰ ਹੈ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਚੇਚੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਸਮਾਜਕ ਕੁਸੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਵਿਅੰਗ ਦਾ ਨਿਸ਼ਾਨਾ ਬਣਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਤਮਜੀਤ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸ ਵਿਧੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚੋਂ ਵਿਅੰਗਮਈ ਸੁਰ, ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਿਲੱਖਣ ਵਰਤੋਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵਿਹਾਰਕ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਨਿਵੇਕਲੇ ਸਿਰਜਨ ਢੰਗ ਰਾਹੀਂ ਮੂਰਤੀਮਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ *ਸਲਵਾਨ* ਵਿਚਲੇ ਗੀਤ ਜਿੱਥੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁਖ ਪਾਤਰ ਲੂਣੀ ਦੀ ਆਂਤਰਿਕ ਵੇਦਨਾ ਦੀ ਤਰਜਮਾਨੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਮਾਹੌਲ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਅੰਸ਼ ਭਰਦੇ ਹਨ ਉੱਥੇ ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਸੁਰ ਬਣ ਕੇ ਉਭਰਦੇ ਅਜਿਹੇ ਬੋਲ ਅਨੰਦ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪਵਿੱਤਰ ਗੀਤ ਨਾਲ ਹੁੰਦੇ ਬੇਮੇਲ ਵਿਆਹਾਂ ਦਾ ਨਕਾਰਣ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਲੂਣੀ ਦੇ ਅਨੰਦ ਕਾਰਜ ਵੇਲੇ *ਹਮ ਘਰ ਸਾਜਨ ਆਏ* ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਸੰਚਾਰ ਵਿਅੰਗ ਦੀ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਲੂਣੀ ਨੂੰ ਲੈ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਉਹਦੇ ਪਿਓ ਦੀ ਉਮਰ ਦਾ ਸਾਜਨ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਹੈ। ਵਿਅੰਗ ਸਿਰਜਨ ਦੀ ਇਹ ਵਿਧੀ ਸਥਾਪਤ ਅਰਥਾਂ ਦਾ ਨਕਾਰਨ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਧੁਰ ਅੰਦਰ ਤੱਕ ਹਲੂਨਣ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਅੰਗ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਗੱਲਬਾਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਧਾਰਨ ਗੱਲਬਾਤ ਨਾਲੋਂ ਕਈ ਗੁਣਾਂ ਵੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਤਮਜੀਤ ਦੀ ਵਿਅੰਗ ਵਿਧੀ ਵਿੱਚ ਹਾਸਾ ਅਤੇ ਟਿੱਚਰ ਸ਼ਾਮਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ *ਪੰਚ ਨਦ ਦਾ ਪਾਣੀ* ਵਿੱਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮਾਜਕ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਿਸਟਮ ਨੂੰ ਲੱਗੇ ਘੁਣ ਪ੍ਰਤੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੁਚੇਤ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਮਸ਼ਕਰੀ ਅਤੇ ਟਕੋਰ ਰਾਹੀਂ ਵਿਅੰਗ ਸਿਰਜਦਾ ਹੈ।

ਟੂੱਲਾ : ਲੈ ਸੁਣ ਫ਼ੇਰ, ਇੱਕ ਸੀ ਬਾਹਮਣ, ਨਾਲ ਬਾਹਮਣੀ, ਬਾਹਮਣੀ ਦਾ ਆਸ਼ਕ ਮੇਰੇ ਵਰਗਾ.....

ਟੂੱਲਾ : ਘਰ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਸ਼ਿਵ ਦਾ ਮੰਦਰ, ਦੋਹਵੇਂ ਜਾਂਦੇ ਉਹਦੇ ਅੰਦਰ

ਟੂੱਲਾ : ਪੈ ਗਿਆ ਰੌਲਾ ਚਾਰ ਚੁਫ਼ੇਰੀ, ਬਾਹਮਣੀ ਕਰਦੀ ਹੇਰਾਫ਼ੇਰੀ

ਟੂੱਲਾ : ਪਤੀ ਦੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਗੈਰ ਹੰਢਾਏ, ਬ੍ਰਾਹਮਣੀ ਸ਼ੂਦਰ ਦੇ ਕੋਲ ਜਾਏ, ਮੰਦਰ ਅੰਦਰ ਗੰਦ ਫ਼ੈਲਾਏ

ਟਿਚਰ ਅਤੇ ਚੋਭ ਦਾ ਇਹ ਅੰਦਾਜ਼ ਨਾਟਕੀ ਵਿਅੰਗ ਨੂੰ ਤਿੱਖਿਆਂ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਪਾਠਕਾਂ/ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿਸਟਮ ਦੀਆਂ ਊਣਤਾਈਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਜਾਗਰੂਕ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ : *ਸਲਵਾਨ*; ਆਤਮਜੀਤ : *ਪੰਚਨਦ ਦਾ ਪਾਣੀ*; Wendell.V. Harris : *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*)

199. ਵਿੱਥ ਸਿਧਾਂਤ *(Theory of Alienation)* : - ਵਿੱਥ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਦਾ ਸਿਰਜਕ ਜਰਮਨ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਰੈਖ਼ਤ ਹੈ। ਬਰੈਖਤ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਦਾ ਸਮਰਥਕ ਸੀ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸਕਾਰਾਤਮਕ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਅਲਹਿਦਾ ਹੋਣ ਦਾ ਸੁਝਾਓ ਦਿੱਤਾ। ਵਿੱਥ ਸਿਧਾਂਤ ਤੋਂ ਭਾਵ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਵਿੱਥ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਤੋਂ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਵਾਂਗ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਤੌਰ ਤੇ, ਭਾਵਾਂ ਦੇ ਵਹਿਣ ਵਿੱਚ ਵਹਿ ਕੇ ਸ਼ਾਮਲ ਨਾ ਹੋਣ ਸਗੋਂ ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਯਾਦ ਰਹਿਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖ ਰਹੇ ਹਨ; ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਨਹੀਂ। ਅਜਿਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਉਨਾਂ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਕਾਰਗਰ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਚ ਜੜਤ, ਨਾਟ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਅਜਿਹੀ ਹਰ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਤੋਂ ਗੁਰੇਜ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਹੜੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਣ ਵਾਲੀ ਹੋਵੇ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਗੀਤ, ਕੋਰਸ, ਮੁਖੌਟੇ, ਸਪਾਟ ਪਾਤਰ, ਸੰਗੀਤ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਸਾਈਨ ਬੋਰਡ, ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਸੰਵਾਦ, ਭਾਸ਼ਨ, ਮੁਨਾਦੀ, ਨਾਹਰੇ, ਮਨਬਚਨੀਆਂ, ਨਟ ਨਟਨੀ ਦੀਆਂ ਸੂਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿੱਥ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗੀਤ ਅਤੇ ਕੋਰਸ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਤੋੜਨ ਲਈ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚਲ ਰਹੇ ਕਾਰਜ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਵਿੱਥ 'ਤੇ ਰਹਿੰਦਿਆਂ ਤਾਰਕਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੋਚ ਸਕਣ। ਪਾਤਰ ਆਦਰਸ਼ਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਕਮੀਆਂ ਤੇ ਦੋਸ਼ਾਂ ਸਮੇਤ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ ਨਿਰਪੱਖ ਸੋਚ ਦਾ ਧਾਰਨੀ ਬਣ ਕੇ ਆਪਣਾ ਨਜ਼ਰੀਆ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਮੂਲ ਸੁਰ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਹਰ

ਕਿਸਮ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਭਰਮ ਨੂੰ ਤੋੜ ਕੇ ਨਿਰਪੱਖਤਾ ਤੇ ਨਿਰਲੇਪਤਾ ਦੀ ਰੁਚੀ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਰਸ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਇਹ ਸਿਧਾਂਤ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿੱਚ ਲੀਨ ਹੋਣ ਜਾਂ ਖੁੱਭਣ ਤੋਂ ਰੋਕਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – Bertolt Brecht : *Brecht on theatre*)

200. **ਵਿਦੂਸ਼ਕ** *(Clown)*: – ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਅਹਿਮ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਕਿਰਦਾਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਇਸ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਨਾਇਕਾ ਦੇ ਸਹਾਇਕ ਪਾਤਰ ਵਜੋਂ ਜਾਣੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜਿੱਥੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੈ ਉੱਥੇ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਹਲਕੇ ਪੱਧਰ ਦਾ ਪਾਤਰ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਰੋਮਨ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਘੱਟ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਹਮੇਸ਼ਾ ਹੀ ਸਕਾਰਾਤਮਕ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਾਜੇ ਦੇ ਵਫ਼ਾਦਾਰ ਸਾਥੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਆਪਣਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਮੇਸ਼ਾ ਰਾਜੇ ਦੇ ਨਾਲ ਰਹਿਣ ਵਾਲਾ ਇਹ ਪਾਤਰ ਰਾਜੇ ਦੇ ਨਿੱਜੀ ਮਸਲਿਆਂ ਬਾਰੇ ਉਸਨੂੰ ਸਲਾਹ ਦਿੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹਦੀ ਸਲਾਹ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਰਾਸ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੋਵੇ। ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਆਪਣੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਅਤੇ ਬੋਲਚਾਲ ਕਾਰਨ ਮਜ਼ਾਕੀਆ ਕਿਸਮ ਦਾ ਕਿਰਦਾਰ ਹੈ। ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ ਪਖੋਂ ਵੀ ਕੱਦ ਦਾ ਛੋਟਾ ਅਤੇ ਬਦਸੂਰਤ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਹਾਸੋ ਹੀਣਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੀਆਂ ਹਰਕਤਾਂ ਕਾਰਨ ਉਹ ਮਜ਼ਾਕ ਦਾ ਪਾਤਰ ਬਣਦਾ ਹੈ। ਲੋੜੋਂ ਵੱਧ ਖਾਣ ਦੇ ਲਾਲਚ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਵਿਹਾਰ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਉਸ 'ਤੇ ਹੱਸਦੇ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਭਾਸ ਅਤੇ ਅਸ਼ਵਘੋਸ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੇ ਉਘੜਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕਿੰਗ ਲੀਅਰ' ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਕਿਰਦਾਰ ਦਾ ਨਾਂ 'ਫ਼ੂਲ' ਹੈ। ਇਉਂ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਕਟ ਮਈ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਕਰ ਕੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਨਾਟਕੀ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਜੋਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦਾ ਪਾਤਰ ਗੈਰਹਾਜ਼ਰ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਮਲ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਪਾਤਰ ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ ਪੱਖੋਂ ਕੱਦ ਦਾ ਛੋਟਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਕੁੱਬ ਨਿਕਲਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੰਦ ਅਕਸਰ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲੇ ਹੋਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਦਾ ਅਰਥ ਦੂਹਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਿਰੋਂ ਗੰਜਾ ਅਤੇ ਪੀਲੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ

ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਾਚੀਨ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਅਜਿਹਾ ਚਤੁਰ ਤੇ ਸਿਆਣਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਮੌਕੇ ਮੁਤਾਬਕ ਗੱਲ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮਝ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਬੜੀ ਅਹਿਮ ਰਹੀ ਹੈ। ਸਹੀ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਸਿਆਣਪ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪਾਤਰ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜਨਮ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤ*; ਰਤਨ ਸਿੰਘ ਜੱਗੀ(ਸੰਪਾ.) : *ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼*)

201. ਵਿਰੇਚਨ *(Catharsis)* : – ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਕਰਦਿਆਂ ਵਿਰੇਚਨ ਪਦ ਦਾ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਮਿਆਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਅਨੇਕ ਸੰਦਰਭਾਂ ਵਿੱਚ ਪਰਿਭਾਸ਼ਿਤ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਚਿਕਿਤਸਾ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿੱਚੋਂ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਸਰੀਰਕ ਵਿਕਾਰਾਂ ਦਾ ਸ਼ੁੱਧੀਕਰਨ। ਮਿਹਦੇ ਦੇ ਖਰਾਬ ਹੋ ਜਾਣ 'ਤੇ ਯੂਨਾਨੀ ਚਿਕਿਤਸਕ, ਰੇਚਕ ਦਵਾਈ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਮਿਹਦੇ ਅੰਦਰ ਦਾਖ਼ਲ ਹੋ ਕੇ ਚੁੱਕੇ ਅਣਲੋੜੀਂਦੇ ਪਦਾਰਥ ਨੂੰ ਕੱਢ ਕੇ ਬੀਮਾਰ ਦਾ ਇਲਾਜ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਅਜਿਹੇ ਬੇਲੋੜੇ ਪਦਾਰਥ ਦੇ ਨਿਕਲ ਜਾਣ ਕਰਕੇ ਬੀਮਾਰ ਵਿਅਕਤੀ ਫੇਰ ਠੀਕ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਉਂ ਰੋਗਾਣੂਆਂ ਨੂੰ ਸਰੀਰ ਵਿੱਚੋ ਬਾਹਰ ਕੱਢ ਕੇ ਅਰੋਗ ਕਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਵਿਰੇਚਨ ਕਹਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਨੇ ਇਸ ਪਦ ਨੂੰ ਲਾਖਣਿਕ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵਰਤਦਿਆਂ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਸਮੇਂ (ਚੌਥੀ ਸਦੀ ਪੂਰਵ ਈਸਵੀ ਵਿੱਚ) ਧਾਰਮਿਕ ਮੇਲਿਆਂ ਦੇ ਉਤਸਵ ਪੂਰੇ ਵਰ੍ਹੇ ਦੀਆਂ ਦੁਸ਼ਬਿਰਤੀਆਂ ਤੇ ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਿਵਾਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਸਨ। ਬਾਹਰਲੇ ਵਿਕਾਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਵਿਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ੁੱਧ ਕਰਨ ਦੇ ਉਪਾਅ ਦਾ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਵਿੱਚ ਆਮ ਪ੍ਰਚਲਨ ਸੀ। ਇਉਂ ਵਿਰੇਚਨ ਦਾ ਅਰਥ ਬਾਹਰੀ ਉਤੇਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਮਨ ਅੰਦਰਲੇ ਵਿਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਬਾਹਰ ਕੱਢ ਕੇ ਆਤਮਕ ਸੁੱਖ ਦੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਵਿੱਚ ਕਰੁਣਾ ਅਤੇ ਤ੍ਰਾਸ ਦੇ ਰਾਹੀਂ ਮਨੋਵਿਕਾਰਾਂ ਦਾ ਉਚਿਤ ਵਿਰੇਚਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਰੇਚਨ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਮਨ ਦੀ ਨਿਰਮਲਤਾ ਅਤੇ ਸ਼ੁੱਧੀ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਭਾਵ ਮਨੋਵਿਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਅਤੇ ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਬਾਹਰ ਕੱਢਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮਨ ਦੇ ਸ਼ਾਂਤ ਹੋਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੈ। ਤ੍ਰਾਸ ਅਤੇ ਕਰੁਣਾ ਦੋਨੋਂ ਹੀ ਦੁੱਖ ਦੇ ਭਾਵ ਹਨ। ਮਾਨਸਿਕ ਵਿਰੇਚਨ ਦੁਆਰਾ ਦੋਨੋਂ ਭਾਵ ਮਨ ਅੰਦਰੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕ ਇੱਕ ਤਰਾਂ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕ ਸੰਤੁਸ਼ਟੀ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਤੇਜਿਤ ਮਨ ਸ਼ਾਂਤ ਹੋ ਕੇ ਟਿਕਾਅ ਦੀ ਅਵਸਥਾ ਵਿੱਚ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਨ ਦੀ ਇਹ ਸਥਿਤੀ ਸੁਖਦ ਅਹਿਸਾਸ ਦਾ ਅਨੁਭਵ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਵਿਰੇਚਨ

ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ ਵੀ ਇਸੇ ਧਾਰਨਾ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ। ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅਤ੍ਰਿਪਤੀ ਜਾਂ ਦਮਨ ਮਾਨਸਿਕ ਰੋਗਾਂ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਰੋਗਾਂ ਦਾ ਇਲਾਜ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਸਦਕਾ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੈ। ਅਵਚੇਤਨ ਵਿੱਚ ਜਾ ਕੇ ਟਿਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਚੇਤਨ ਮਨ ਵਿੱਚ ਲਿਆ ਕੇ ਅਤੇ ਤ੍ਰਿਪਤ ਕਰਕੇ ਹੀ ਮਨੋਰੋਗਾਂ ਤੋਂ ਛੁਟਕਾਰਾ ਮਿਲ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹੀ ਦਮਿਤ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਕਰਕੇ ਹੀ ਮਨ ਦੀ ਸ਼ਾਂਤੀ ਹਾਸਿਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜੋਕਾ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨ ਮਾਨਸਿਕ ਰੋਗੀਆਂ ਦੇ ਇਲਾਜ ਲਈ ਅਰਸਤੂ ਦੇ ਵਿਰੇਚਨ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਹੀ ਸਮਰਥਕ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - *ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*)

202. **ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ** *(Antagonist)*: - ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਦੀ ਵਿਰੋਧਤਾ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਜਾਂ ਐਂਟਾਗੋਨਿਸਟ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਇਕੋ ਜਿੰਨੀ ਮਜ਼ਬੂਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਪੂਰੀ ਤਾਕਤ ਤੇ ਸਮਰੱਥਾ ਨਾਲ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਵਿਰੋਧ ਵਿੱਚ ਨਿਤਰਦਾ ਹੈ। ਦੋਨਾਂ ਧਿਰਾਂ ਵਿੱਚ ਬਰਾਬਰ ਦੀ ਟੱਕਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੀ ਟੱਕਰ ਦੋਨਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧਤਾ ਤੇ ਦੁਸ਼ਮਣੀ ਕਾਰਨ ਹੀ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਹੋਵੇ ਕਈ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿੱਚ ਇਹ ਸਥਿਤੀਆਂ, ਵਾਤਾਵਰਨ ਜਾਂ ਅਚਾਨਕ ਕਾਰਨਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਹੜੀ ਵੀ ਤਾਕਤ, ਸਥਿਤੀ ਜਾਂ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਧਿਰ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰੇ ਉਸ ਨੂੰ ਐਂਟਾਗੋਨਿਸਟ ਜਾਂ ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਵਕਤਾ ਦਾ ਵਿਰੋਧੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਪਾਤਰ ਖ਼ਲਨਾਇਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਉਜਾਗਰ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜਿਹੇ ਪਾਤਰ ਰਾਹੀਂ ਗਲਤ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਦਾ ਨਕਾਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਨਿਰਪੱਖ ਜਾਂ ਅਮੂਰਤ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਭਾਵੇਂ ਕੇਂਦਰੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦਾ ਵਿਰੋਧੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰੰਤੂ ਇਸ ਦਾ ਸਰੂਪ ਖਲਨਾਇਕ ਤੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਖਲਨਾਇਕ ਦੀ ਪਛਾਣ, ਸ਼ਕਲ ਸੂਰਤ ਤੋਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਉਸ ਦੀਆਂ ਨਾਕਾਰਾਤਮਕ ਕਰਤੂਤਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਦਾ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਨਾਲੋਂ ਅੰਤਰ ਸੋਚ/ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੀ ਪੱਧਰ ਕਰਕੇ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚਲਾ ਸੰਬੰਧ ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧ, ਸੰਘਰਸ਼ ਜਾਂ ਮੁਕਾਬਲੇ ਤੇ ਟੱਕਰ ਦਾ ਹੈ ਪਰ ਜੇ ਇਹੀ ਵਿਰੋਧੀ ਪਾਤਰ ਵਿਰੋਧ ਜਾਂ ਬੁਰਾਈ ਲਈ ਜੁਰਮ ਜਾਂ ਜਾਲ੍ਹਸਾਜ਼ਤਾ ਦਾ ਰਾਹ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਲਵੇ ਤਾਂ ਇਹੀ ਖ਼ਲਨਾਇਕ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*)

203. ਵੀਥੀ ਨਾਟਕਮ *(Folk theatre of Andhra Pradesh)* : - ਵੀਥੀ ਦਾ ਅਰਥ ਗਲੀ ਜਾਂ ਸੜਕ ਤੋਂ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕਮ ਤੋਂ ਭਾਵ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਗਲੀ ਜਾਂ ਸੜਕ 'ਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ। ਇਹ ਆਂਧਰਾ ਪ੍ਰਦੇਸ਼ ਦਾ ਇੱਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸਰੂਪ ਲੋਕ ਧਰਮੀ ਹੈ। ਇਹ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਜਨਸਾਧਾਰਨ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇ ਭਾਗਵਤ ਪੁਰਾਣ ਵਿੱਚੋਂ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਇਸ ਲੋਕ ਨਾਟ ਨੂੰ ਵੀਥੀ ਭਾਗਵਤ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਵੀ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਨੇ ਵੀਥੀ ਨਾਟਕਮ ਦੇ ਚਾਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੂਪਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਢੰਗ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਪਰੰਪਰਕ ਮੰਚ ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਦਾ ਅਨੁਸਰਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰਦੇ ਨੂੰ ਦੋ ਰੰਗਕਰਮੀ ਪਕੜ ਕੇ ਰੱਖਦੇ ਹਨ। ਪਰਦੇ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਸਜੇ-ਧਜੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਦਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿੱਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਉਤਸਾਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਗੋਲਾ ਤੇ ਪੁਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਕੱਲਮ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨੱਚਣ ਗਾਉਣ ਦੀ ਕਲਾ ਵਿੱਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਗੋਲਾ ਨਾਰੀ ਪਾਤਰ ਗਵਾਲਣ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੱਲਮ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਵਾਲਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕੰਮ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਕਥਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਗੀਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਾਗਤਵ ਪੁਰਾਣ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਧਾਰਮਿਕ ਤੇ ਪੌਰਾਣਕ ਕਥਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਵਧੇਰੇਤਰ ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਮਰਦਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੰਚੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੌਰਾਨ ਪਾਤਰ ਗੰਵਾਰੂ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਉਂ ਸਾਧਾਰਨ ਅਤੇ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ ਇਸ ਨਾਟ ਰੂਪ ਦਾ ਪੂਰਾ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸਰੋਕਾਰ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਾਲ ਵਾਬਸਤਾ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸਮਕਾਲੀ ਮਸਲਿਆਂ ਉੱਤੇ ਤਿਖੀਆਂ ਚੋਭਾਂ ਅਤੇ ਕਟਾਖਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ : *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*)

204. ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ *(Costumes)* : - ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਬਹੁਤ ਅਹਿਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਅਦਾਕਾਰ ਵਲੋਂ ਪਹਿਨੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਵਸਤਰਾਂ ਦਾ ਰੰਗ ਅਤੇ ਦਿੱਖ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੱਡਾ ਹਿੱਸਾ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਜਾਂ ਉਸਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਕਰਾਉਣ ਵਿੱਚ ਮਦਦ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਪਾਤਰ ਕਿਸ ਕਾਲ, ਸਥਾਨ, ਵਰਗ ਜਾਂ ਸ਼੍ਰੇਣੀ

ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦਾ ਹੈ। ਮਿਸਾਲ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਵਰਗ ਜੇ ਭਗਵਾਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿੱਚ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਪਾਤਰ ਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਅਜਿਹੇ ਅਦਾਕਾਰ ਦੀ ਮੂਕ ਪ੍ਰੋਜੈਕਸ਼ਨ ਹੀ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਤਿਹਾਸ-ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਲੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਉਹ ਪਾਤਰ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿੱਚ ਵੀ ਸਹਾਈ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਅਦਾਕਾਰ ਪਾਤਰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵੇਲੇ ਸੰਬੰਧਤ ਪਾਤਰ ਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਅਪਣਾ ਰੋਲ ਵਧੇਰੇ ਕਾਰਗਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਭਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਜਿਹਾ ਅਹਿਮ ਤੱਤ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਪਾਤਰ ਦੀ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਭਰ ਕੇ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸੁਖਾਂਤ ਜਾਂ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿੱਚ ਵੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਛੋਟੇ ਆਕਾਰ ਵਾਲੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਉਚੇਚੇ ਧਿਆਨ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਰੋਲ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਿੱਚ ਥੋੜ੍ਹੀ ਵਿੱਥ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਅਦਾਕਾਰ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਧਿਆਨ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬਿੰਦੂ ਬਣਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਛੋਟੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵੇਲੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਮੇਕਅੱਪ ਪ੍ਰਤੀ ਵਧੇਰੇ ਸੁਚੇਤ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਵੱਡੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿੱਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚਾਲੇ ਫ਼ਾਸਲੇ ਕਾਰਨ ਦਰਸ਼ਕ ਵੇਸ ਭੂਸ਼ਾ ਦੀਆਂ ਬਾਰੀਕੀਆਂ ਨੂੰ ਇੰਨੀ ਸੂਖ਼ਮਤਾ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਦੇਖਦਾ। ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਵਿੱਚ ਰੰਗ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਨਿਖਾਰਨ ਵਿੱਚ ਮਦਦਗਾਰ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਪਾਤਰਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖ ਕਰਨ ਵੇਲੇ ਸ਼ੋਖ ਰੰਗਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਾਲੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਅਜਿਹਾ ਪਾਤਰ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਆਕਰਸ਼ਨ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬਣੇ ਰਹਿਣ ਪਰ ਹੁਣ ਢੁਕਵੀਂ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਵਸਥਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ ਰੰਗਾਂ ਰਾਹੀਂ ਚਮਕ ਦਮਕ ਉਭਾਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਚਲਨ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ। ਫੈਸ਼ਨ ਦੀ ਅਜੋਕੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿੱਚ ਹੁਣ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਡਰੈਸ ਡਿਜ਼ਾਈਨਰ ਦਾ ਦਖ਼ਲ ਵਧਿਆ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਅਦਾਕਾਰੀ ਲਈ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸੁਹਜ ਤ੍ਰਿਪਤੀ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿੱਚ ਰੱਖਦਿਆਂ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਵੱਲ ਉਚੇਚਾ ਧਿਆਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ, ਵਿਹਾਰ, ਵਰਗ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਰੁਚੀਆਂ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰੱਖ ਕੇ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟ-ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀਆਂ ਦੀ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਬਹੁਤੀ ਵੇਰਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਢੁਕਵੀਂ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਦਾ ਨਾ ਹੋਣਾ ਸਿੱਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਵਲੋਂ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਫ਼ਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦਾ ਆਧਾਰ ਕੇਵਲ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਸਾਬਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ - ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ : *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*)

205. **ਵੈਸ਼ਨਵ ਭਗਤੀ ਰਾਸ** *(Folk theatre)*:- ਵੈਸ਼ਨਵ ਭਗਤੀ ਰਾਸ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਜਿਹੀ ਕਿਸਮ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਗਤੀ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਰਾਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਇੱਕ ਮਾਧਿਅਮ ਗੀਤ ਸਨ ਤੇ ਦੂਜਾ ਢੰਗ ਲੀਲ੍ਹਾ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਲੀਲ੍ਹਾਵਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਦੀ ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ 'ਤੇ ਗੀਤਾਂ ਨਾਲੋਂ ਲੀਲ੍ਹਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉੱਤੇ ਵਧੇਰੇ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਇਸ ਭਗਤੀ ਰਾਸ ਕਾਰਨ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਗਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਵੱਡੇ ਪੈਮਾਨੇ 'ਤੇ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਰਾਸ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬੰਗਾਲ ਵਿੱਚ ਜੈਦੇਵ ਦੇ *ਗੀਤ ਗੋਬਿੰਦ* ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਗੀਤ ਦੀ ਖ਼ੂਬੀ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਸੋਲ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਇਹ ਉਹ ਸਮਾਂ ਸੀ ਜਦੋਂ ਉੱਤਰੀ ਤੇ ਪੂਰਬੀ ਭਾਰਤ ਵਿੱਚ ਵੈਸ਼ਨਵ ਭਗਤੀ ਪੂਰੇ ਜ਼ੋਰਾਂ 'ਤੇ ਸੀ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਗਤੀ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਕੇਂਦਰ ਮਥਰਾ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਜਿਵੇਂ ਬੰਗਾਲ ਦਾ ਜਾਤਰਾ, ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦਾ ਯਕਸ਼ਗਾਣ, ਅਸਾਮ ਦਾ ਅੰਕੀਆ ਨਾਟ ਆਦਿ ਇਹ ਸਾਰੇ ਲੀਲ੍ਹਾ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਹੀ ਰੂਪ ਸਨ। ਇਸ ਰਾਸ ਨੂੰ ਖੇਡਣ ਵਾਲੀਆਂ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਇੱਕ ਥਾਂ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਥਾਂ ਤੇ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਲੀਲ੍ਹਾ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵਿੱਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕੀ ਸਾਜ਼ ਵੀ ਬੜੀ ਥੋੜ੍ਹੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿੱਚ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਸ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਠਹਿਰਨ ਦਾ ਇੰਤਜ਼ਾਮ ਪਿੰਡ ਦਾ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਇਹੋ ਰਾਸਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਦੀਆਂ ਧਾਰਨੀ ਬਣ ਗਈਆਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਾਸਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਿਸਮ ਦੇ ਮੰਚ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦੀ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਮੰਚ ਬਣਾ ਕੇ ਰਾਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਰਾਸ ਨੂੰ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਸਮਾਂ ਬੰਨ੍ਹਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਰਾਧਾ ਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਲਈ ਬਕਾਇਦਾ ਦੋ ਸਿੰਘਾਸਨਾਂ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨੀ ਵਿੱਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੁੰਦਾ। ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਤੇ ਰਾਧਾ ਦੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ; ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀ ਦਿੱਖ ਤੇ ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ ਸਦਕਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਗਵਾਨ ਦਾ ਭਰਮ ਸਿਰਜਨ ਵਾਲਾ ਪਾਤਰ ਜਾਪਦਾ। ਇਸ ਰਾਸ ਲੀਲ੍ਹਾ ਵਿੱਚ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਮਰਦਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਭਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਰਾਸ ਲਈ ਰਾਸਕ ਜਾਂ ਰਾਸ ਸ਼ਬਦ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਭਰਤ ਮੁਨੀ ਨੇ ਰਾਸਕ ਦੀਆਂ ਤਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ। ਤਾਲ ਰਾਸਕ, ਦੰਡ ਅਤੇ ਮੰਡਲ ਰਾਸਕ। ਪੰਜਾਬ ਵਿੱਚ ਖੇਡੀਆਂ ਜਾਣ ਵਾਲੀਆਂ ਰਾਸਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਲੈਲਾ ਮਜਨੂੰ, ਪੂਰਨ ਭਗਤ, ਹੀਰ ਰਾਂਝਾ, ਸੋਹਣੀ ਮਹੀਂਵਾਲ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਲੋਕ ਕਥਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿੱਚ ਸੰਗੀਤਕ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਧਾਨਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

(ਸਹਾਇਕ ਗ੍ਰੰਥ – ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ : *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤ*)

ਆਧਾਰ ਗ੍ਰੰਥ ਅਤੇ ਸਹਾਇਕ ਪੁਸਤਕਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ

ਉੱਪਲ, ਕਮਲੇਸ਼, (ਸੰਪਾ.), *ਟੀ.ਵੀ. ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ : ਬਹੁਪੱਖੀ ਅਧਿਐਨ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2002

————————, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ , 2004

ਆਹੂਜਾ, ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ, *ਨਾਟ ਸ਼ਾਸਤਰ*, ਪੰਜਾਬੀ ਰਾਈਟਰਜ਼ ਕੋਆਪਰੇਟਿਵ ਸੋਸਾਇਟੀ ਲਿਮਿਟਿਡ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਮਿਤੀਹੀਣ

———————— *ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਆਲੋਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪਟਿਆਲਾ, 1970

ਆਤਮਜੀਤ, *ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*, ਪੰਜਾਬ ਸਟੇਟ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਟੈਕਸਟ ਬੁੱਕ ਬੋਰਡ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1989

——————, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਫ਼ਰ*, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਟਰੱਸਟ, ਦਿੱਲੀ, 2009

ਔਲਖ, ਅਜੀਤ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ*, ਨਵੀਨ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1982

ਸਾਗਰ, ਸਬਿੰਦਰਜੀਤ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ*, ਵਾਰਿਸ ਸ਼ਾਹ ਫਾਊਂਡੇਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1998

ਸੁਖਦੇਵ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.), *ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੀ ਨਾਟ ਭੂਮੀ*, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, 2002

ਸੇਖੋਂ, ਸੰਤ ਸਿੰਘ, *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਤੇ ਮੇਰਾ ਅਨੁਭਵ*, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ, ਪਟਿਆਲਾ, 1978

ਸੇਠੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ, *ਸਿਰਜਨਾਤਮਿਕ ਨਾਟਕ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1985

————————, *ਨਾਟਕ ਕਲਾ*, ਲੋਕਗੀਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2005

ਸੈਣੀ, ਜਸਵਿੰਦਰ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ*, ਯੂਨੀਸਟਾਰ ਬੁਕਸ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, ਮਿਤੀਹੀਣ

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ (ਹੱੜਪਾ ਤੋਂ ਹਰੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਤੱਕ)* ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਮਿਤੀਹੀਣ

---------, *ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਲੇਖ*, ਪੈਪਸੂ ਬੁੱਕ ਡੀਪੂ, ਪਟਿਆਲਾ, 1972

---------, *ਨਾਟਕਕਲਾ ਤੇ ਮੇਰਾ ਅਨੁਭਵ*, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪੰਜਾਬ, ਪਟਿਆਲਾ, 1979

ਹਰਿਭਜਨ ਸਿੰਘ, *ਅਰਸਤੂ ਦਾ ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ (ਪੰਜਾਬੀ ਰੂਪਾਂਤਰ)* ਡਾ. ਨਗੇਂਦ੍ਰ, ਸ਼੍ਰੀ ਮਹੇਂਦਰ ਚਤੁਰਵੇਦੀ (ਹਿੰਦੀ ਅਨੁ.) ਐਸ. ਚੰਦ ਐਂਡ ਕੰਪਨੀ, ਦਿੱਲੀ, 1964

ਕਪੂਰ ਵੰਦਨਾ, *ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮੀਖਿਆ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲ*, ਗ੍ਰੇਸ਼ਿਅਸ ਬੁੱਕਸ, 2010, ਪਟਿਆਲਾ

ਕੀਥ ਏ. ਬੀ., *ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ*, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪਟਿਆਲਾ, 1999

ਖੋਸਲਾ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ, *ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ, ਆਲੋਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪਟਿਆਲਾ, 1970

ਗਾਰਗੀ, ਬਲਵੰਤ *ਰੰਗਮੰਚ*, ਨਵਯੁਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, 1961

--------, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ*, ਨਵਯੁਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, 1999

--------, *ਲੋਕ ਨਾਟਕ*, ਨਵਯੁਗ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, 1999

ਘੁੰਮਣ, ਨਵਨਿੰਦਰਾ, *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ*, ਸੀਮਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਜਲੰਧਰ, 1973

ਜੱਗੀ, ਰਤਨ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.) *ਸਾਹਿਤ ਕੋਸ਼*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1989

ਧਾਲੀਵਾਲ, ਕੇਵਲ, *ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ, ਮੰਚ ਰੰਗਮੰਚ*, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, ਮਿਤੀਹੀਣ

———————, *ਰੰਗਕਰਮੀ ਦੀ ਤੀਸਰੀ ਅੱਖ*, ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2006

ਧਾਲੀਵਾਲ, ਪ੍ਰੇਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, *ਭਾਰਤੀ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ*, (ਸੋਧਿਆ ਤੇ ਵਧਾਇਆ ਸੱਜਰਾ ਐਡੀਸ਼ਨ), ਮਦਾਨ ਪਬਲਿਕੇਸ਼ਨਜ਼, ਪਟਿਆਲਾ, 2010

ਧੀਰ, ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ, *ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੀਆਂ ਪੈੜਾਂ ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਜੁਗਤਾਂ*, ਵੈਲਵਿਸ਼ ਪਬਲਿਸ਼ਰਜ਼, ਦਿੱਲੀ, 1990

———————, *ਨਾਟਕ ਸਟੇਜ ਤੇ ਦਰਸ਼ਕ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2000

ਧਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾਟ ਚਿੰਤਨ*, ਚੇਤਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ, 2010

ਫ਼ੁੱਲ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ, *ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ*, ਲੋਕ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1964

—————————, *ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਆਲੋਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ ਪੰਜਾਬ, 1985

—————————, *ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ ਸਰੂਪ, ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1987

—————————, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਸਰੂਪ ਸਿਧਾਂਤ ਤੇ ਵਿਕਾਸ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਪਟਿਆਲਾ, 1998

ਬਹਿਲ, ਨਵਨਿੰਦਰਾ (ਸੰਪਾ), *ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਟੈਲੀਵਿਯਨ ਨਾਟਕ*, ਪੰਜਾਬੀ ਅਕਾਦਮੀ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, 1989

—————————, *ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿਤ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2001

ਬਹਿਲ, ਨਵਨਿੰਦਰਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿਆਲ, *ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ,1994

ਬਖਸ਼ੀਸ਼ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ ਤੱਤ*, ਪੰਜਾਬ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1987

ਬੇਦੀ, ਵਣਜਾਰਾ, *ਪੰਜਾਬੀ ਲੋਕਧਾਰਾ ਵਿਸ਼ਵ ਕੋਸ਼,* ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1991, 1992, 1994

ਭਰਤ ਮੁਨੀ, *ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ,* ਅਨੁ ਜੀ. ਐਨ. ਰਾਜਗੁਰੂ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1985

ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ(ਸੰਪਾ), *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ : ਵਿਕਾਸ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ,* ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ,1993

ਮਾਂਗਟ, ਜਸਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ*, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2005

ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ, ਆਦਿਯ, *ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ* (ਅਨੁਵਾਦਕ) ਗੁਰਮੁੱਖ ਸਿੰਘ ਸਹਿਗਲ, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਟਰੱਸਟ, ਨਵੀਂ ਦਿੱਲੀ, 1969

ਰਘੁਬੀਰ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ : ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਵਾਹ,* ਜਲੰਧਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਜਲੰਧਰ, 2004

ਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨੁੱਕੜ ਨਾਟਕ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਪਰਿਪੇਖ*, ਸ਼੍ਰੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ, 2005

ਰਵੀ, ਰਵਿੰਦਰ, *ਮੰਚ ਨਾਟਕ,* ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1993

ਰਵੇਲ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ-ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ,* ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਬੁਕਸ, ਦਿੱਲੀ, 2001

ਰਵੇਲ ਸਿੰਘ ਤੇ ਨਿਰਮਲ ਜੌੜਾ (ਸੰਪਾ.) *ਪਾਲੀ ਭੁਪਿੰਦਰ ਦਾ ਨਾਟ ਪ੍ਰਵਚਨ,* ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ, 2007

ਰੁਮਿੰਦਰ ਕੌਰ, ਨਿਮਰਤਦੀਪ ਕੌਰ (ਸੰਪਾ.), *ਸਮਕਾਲੀਨ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਸ਼ਾ ਤੇ ਦਿਸ਼ਾ,* ਸੁੰਦਰ ਬੁੱਕ ਡਿਪੂ, ਜਲੰਧਰ, 2012

ਲਾਲ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.), *ਨਾਟਕ ਸਿਧਾਂਤ ਆਲੋਚਨਾ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ*, ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਭਾਗ, ਪਟਿਆਲਾ, 1970

ਵਰਮਾ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟ ਚਿੰਤਨ*, ਜੈਨ ਸੰਨਜ਼ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਸਰਹਿੰਦ, 1989

————————, *ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਸੰਵਾਦ,* ਪੰਜਾਬੀ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦੇਮੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1997

————————, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਤੇ ਪਾਸਾਰ,* ਕ੍ਰਿਤੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਿੱਲੀ, 2003

————————, *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ,* ਬਿਸ਼ਨ ਚੰਦ ਐਂਡ ਸੰਸ, ਦਿੱਲੀ, 2003

————————, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ,* ਪੰਜਾਬੀ ਅਕਾਦਮੀ, ਦਿੱਲੀ, 2005

————————, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਬੀਜ ਤੋਂ ਬਿਰਖ ਤਕ,* ਰਵੀ ਸਾਹਿਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2014

ਵਰਮਾ, ਪਰਮਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਬਾਲ ਨਾਟਕ,* ਸਰਵੇਖਣ ਤੇ ਮੁਲਾਂਕਣ, ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਬੁੱਕਸ, ਦਿੱਲੀ, 2000

ਵਿਨੋਦ, ਟੀ. ਆਰ., *ਨਾਵਲ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਕੋਸ਼,* ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1999

ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾਵਾਂ

ਸਮਾਜਕ ਵਿਗਿਆਨ ਪੱਤਰ, ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ : ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, ਅੰਕ 52, 2004

ਸਾਹਿਤ ਸਮਾਚਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਅੰਕ, ਜੀਵਨ ਸਿੰਘ (ਸੰਪਾ.) ਲਾਹੌਰ ਬੁੱਕ ਸ਼ਾਪ, ਲੁਧਿਆਣਾ, ਦੂਸਰਾ ਸੰਸਕਰਣ, 1970

ਖੋਜ ਦਰਪਣ, ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, ਪੰਜਾਬੀ ਅਧਿਐਨ ਸਕੂਲ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1996

ਖੋਜ ਪਤ੍ਰਿਕਾ, ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ੰਕ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਅੰਕ 25, 1985

——————, ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1997

——————, ਲੋਕ ਨਾਟ-ਸ਼ੈਲੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਕ, ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ ਅੰਕ 55, 2002

ਰੰਗ ਪ੍ਰਸੰਗ- ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਨਾਟਯ ਵਿਦਿਆਲਯ, ਅਪ੍ਰੈਲ-ਜੂਨ, 2006

English Books

Abrams M.H., *A Glossary of Literary Terms,* (eighth edition), Thomson Wadsworth First edition Reprint, 2007

Aristotle, *Poetics*

Bentley, Eric, *The life of the Drama*, Methuen & Co. Ltd. London, 1966

Ibid, *What is Theatre,* 1969

Ibid, *The Theatre of Commitment*, Methuen, London, 1970,

Ibid,(Ed.) *The Theory of Modern Stage,* Penguine Books Ltd. Middlesex, 1983

Boulton, Marjorie, *The Anatomy of Drama,* Routledge & Kegan Paul Ltd., London, 1960

Calderwood James L & Toliver, Horold E. *Prospectives on Drama,* Oxford Uni. Press, New York, 1968

Clark, Brian, Group Theatre, Pitman, London, 1972

Dawson, S. W., *Drama and the Dramatic*, Methuen & Co. Ltd. Great Britain, 1970

Dolman John, Jr. *The Art of Play Production,* New York, Harper and Row, 1948

Ferguson, Francis, *The Idea of Theatre,* New Jersy, Princeton Press, 1949

Gassner John and Edward Quimm (ed.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama,* Methuen & Co. Ltd. London, 1970

Harris Wendell.V, *Dictionary of concepts in Literary Criticism and theory,* Rawat Publication, Indian Reprint 2010

Hartnoll, Phyllis (ed.), *The Concise Companion to the Theatre,* Omega Books, London, 1988

Hashmi, Safdar, *The Right to Perform,* Sahmat Safdar Hashmi Mermorial Trust, New Dehli, 1989

Hay, Peter, *Theatrical Anecdotes,* Oxford University Press, New York, 1987

Jain, Nemi Chander, *Indian Theatre Tradition Continuity and Change,* Vikas Publishing House, New Delhi, 1992

Keir, Elam, *The Semiotics of Theatre,* Routledge & Kegan Paul Ltd. London & New York, 1980

Keith A.B., *The Sanskrit Drama,* Oxford University Press, 1964

Milton, Mark, *The Enjoyment of Drama*, Appleton Century Crafts, Inc. 1961

Mishra, J.B., *John Dryden-His theory & Practice of Drama,* Bahri Publications Pvt. Ltd., New Delhi, 1978

Nicoll Allardyce, *The Development of the Theatre,* 5th ed. London, Harrap & Co., 1966

Olson, Elder, *Tragedy and the Theory of Drama,* Watne State University Press, Detroit, 1966

Peacock, Ronald, *The Art of Drama,* Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1957

Roberts, V. M. *The Nature of Theatre,* Harper & Row Publication, New York, 1971

Styan, J. L. *The Dramatic Experience,* Cambridge University Press, London, 1965

Szonic, Peter, *Theory of the Modern Drama*, Trmichaei Hays, Polity Press, Cambridge, 1987

Wells Stanley, *Literature and Drama,* Routledge and Kegan Paul, London,1970

Williams Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht, Chatto & Windus,* Pelican Books, 1976

ਹਿੰਦੀ ਪੁਸਤਕਾਂ

ਓਝਾ ਦਸ਼ਰਥ, *ਆਜ ਕਾ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਗਤੀ ਔਰ ਪ੍ਰਭਾਵ*, ਰਾਜਪਾਲ ਐਂਡ ਸੰਸ, ਦਿੱਲੀ, 1984

ਅਮਰਨਾਥ, *ਹਿੰਦੀ ਆਲੋਚਨਾ ਕੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ*, ਰਾਜਕਮਲ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਨਈ ਦਿੱਲੀ, 2009

ਸ਼ੰਭੂ, ਮਿੱਤਰਾ *ਕਿਸੇ ਕਹਤੇ ਹੈਂ ਨਾਟਯ ਕਲਾ*, ਸਾਹਿਤਯ ਅਕਾਦੇਮੀ, ਨਈ ਦਿੱਲੀ, 1994

ਸ਼ਰਮਾ ਐਚ. ਵੀ., *ਰੰਗ ਸਥਾਪਤਯ-ਕੁਛ ਟਿੱਪਣੀਆਂ*, ਰਾਸ਼ਟਰੀਯ ਨਾਟਯ ਵਿਦਿਆਲਯ, ਨਈ ਦਿੱਲੀ, 2004

ਸਿੰਘ, ਕੰਵਰ ਚੰਦਰ ਪ੍ਰਕਾਸ਼, *ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਯ ਸਾਹਿਤਯ ਔਰ ਰੰਗਮੰਚ ਕੀ ਮੀਮਾਂਸਾ*, ਭਾਰਤੀਯ ਗਰੰਥ ਭੰਡਾਰ, ਦਿੱਲੀ, 1964

ਹੇਮੰਤ ਨਿਰਮਲਾ, *ਆਧੁਨਿਕ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕਕਾਰੋਂ ਕੇ ਨਾਟਯ ਸਿਧਾਂਤ*, ਅਕਬਰ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਦਰਿਆਗੰਜ, ਦਿੱਲੀ, 1973

ਕੁਸੁਮ ਕੁਮਾਰ, *ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਯ-ਚਿੰਤਨ, ਇੰਦਰਪ੍ਰਸਥ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ*, ਨਈ ਦਿੱਲੀ, 1977

ਗੁਪਤਾ, ਜੀ. ਐਨ. ਦਾਸ, *ਮੰਚ ਆਲੋਕਨ*, ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁੱਕ ਟਰੱਸਟ, ਇੰਡੀਆ, ਨਈ ਦਿੱਲੀ, 2002

ਚਤੁਰਵੇਦੀ, ਸੀਤਾ ਰਾਮ, *ਭਾਰਤੀਯ ਤਥਾ ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਰੰਗਮੰਚ*, ਹਿੰਦੀ ਸਮਿਤੀ ਸੂਚਨਾ ਵਿਭਾਗ, ਉੱਤਰ ਪ੍ਰਦੇਸ਼, 1964

ਜੈਨ, ਨੇਮਿਚੰਦ੍ਰ *ਰੰਗ ਪਰੰਪਰਾ ਔਰ ਬਦਲਾਵ, ਭਾਰਤੀਯ ਨਾਟਯ ਮੇਂ ਨਿਰੰਤਰਤਾ*, ਵਾਣੀ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਨਈ ਦਿੱਲੀ, 1962

--------, *ਰੰਗ ਦਰਸ਼ਨ*, ਰਾਧਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਣ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਪ੍ਰਾ. ਲਿ. ਸ਼ਾਹਦਰਾ, ਦਿੱਲੀ, 1993, ਤੀਸਰਾ ਸੰਸਕਰਣ

ਤ੍ਰਿਪਾਠੀ, ਵਸ਼ਿਸ਼ਠ ਨਰਾਇਣ, *ਨਾਟਕ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚੀਯ ਪ੍ਰਤਿਮਾਨ*, ਜਗਤ ਰਾਮ ਐਂਡ ਸੰਸ, ਦਿੱਲੀ, 1991

ਭਾਰਦਵਾਜ, ਮੈਥਿਲੀ ਪ੍ਰਸਾਦ, *ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਕਾਵਯਸ਼ਾਸਤਰ ਕੇ ਸਿਧਾਂਤ*, ਹਰਿਆਣਾ ਸਾਹਿਤ ਅਕਾਦਮੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1988

ਮਿਸ਼ਰ, ਵਿਸ਼ਵਨਾਥ, *ਭਾਰਤੀਯ ਔਰ ਪਾਸ਼ਚਾਤਯ ਨਾਟਯ ਸਿਧਾਂਤ*, ਕੁਸੁਮ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਨਵੇਂਦੂ ਸਦਨ, ਮੁਜ਼ੱਫ਼ਰਨਗਰ, 2003

ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪੁਸਤਕਾਂ

Antoine, Andre, *Memories of the Theatre Libre,* Tr. by Marvin Carison, Coral Gables; University of Miami Press, 1964

Appia, Adolphe, *The Work of Living Art and Man is the Measure of All Things.* Coral Gables, University of Miami Press. 1960

Artaud, Antonin, *The Theatre and its Double,* Tr. by Mars C. Richards, New York, Grove Press, 1958

Baker, Blanch M, *Theatre and Allied Arts,* New York, H. W. Wilson Co. 1952

Bentley, Eric, *What is Theatre ? A Querry in Chronicle Form,* Boston, Beacon Press, 1956

——————, *The Theatre of Commitment,* Methuen, London, 1970

Bowskill, Derek, *Acting and Stagecraft,* W. H. Allen, London, 1973

Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre.* Tr. by John Willett. New York, Hill and Wang, 1965

Brockett O. G, *The Theatre: an Introduction,* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969 (2nd Ed.)

Canfield, Curtis, *The Craft of Play Directing,* New York, Holt Rinehart and Winston, 1965

Cheney, Sheldon; *The Theatre : Three Thousand Years of Drama,* New York, Longmans, Green, 1952

Clay, James H and Krampel, Daniel — *The Theatrical Image,* New York , McGraw Hill, 1967

Cole, Toby and Chimoy, Helen K (Eds) — *Directing the Play : A Source Book of Stagecraft,* Indianapolis, Bobbs-Merril, 1953.

Cole, Wilton; — Sound and Sense Allen and Unwin, London, 1942

Collingwood , R.G, — *The Principles of Art,* Oxford University, Press, London, 1970

Colson, Greta, — *Voice Production and Speech,* Pitman, London, 1963

Dasgupta, G. N., — *Guide to Stage Lighting,* New Delhi, Annapurna Dasgupta, 1986

Dean, Alexander, — *Fundamentals of Playwriting,* Revised by Lawrence Carra, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965

Dietrich, John, — *Play Direction*, New Jersy, Prentice Hall, 1953

Esslin, Martin, — *Brecht : The Man and His Work,* New York Doubleday & Company, 1960

Evans, James Roose, — *Experimental Theatre,* London, Studio Vista, 1970

Gassner, John and Allen, Ralph (eds), — *Producing the Play,* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1948

————————, *Theatre and Drama in the Making,* Boston, Houghton, Miffin, 1964

Grotowski, Jerzy, — *Towards a Poor Theatre,* Methuen, London, 1969

Sievers, W. David, *Directing for the Theatre,* Dubuque, Iowa, William C. Brown Company, 1961

Stanislavski, Constantin, *Building a Character,* Methuen', London, 1968

Tompkins, Julia, *Stage Costumes and How to Make Them,* Pitman, London, 1969

White, Edwin, *Problems of Acting and Production,* Pitman, London, 1966

ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਖੋਜ ਪ੍ਰਬੰਧਾਂ ਦੀ ਸੂਚੀ

ਊਸ਼ਾ ਰਾਣੀ — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ਵੀ ਸਰੋਕਾਰ : 1990 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2014

ਅਸ਼ਵਨੀ ਕੁਮਾਰ, — *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋ-ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ*, ਜੰਮੂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਜੰਮੂ, 1998

ਅਨੀਤਾ ਰਾਣੀ, — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਵਿਆਹ ਸੰਬੰਧ : ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਅਤੇ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਦਰਭ 'ਚ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ , 2002

ਅਮਰਜੀਤ ਕੌਰ, — *ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਿਮਨ ਵਰਗੀ ਪੇਂਡੂ ਜੀਵਨ ਦਾ ਯਥਾਰਥ : ਇੱਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2003

ਅਮਰਜੀਤ ਕੌਰ, — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2006*

ਅਮਰਿੰਦਰ ਕੌਰ, — *ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਸਤੂਗਤ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2003

ਅਮਰੀਕ ਸਿੰਘ, — *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਇਕ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ

ਅਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, — *ਪਰਵਾਸੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ, ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2004

ਅਰਵਿੰਦਰਜੀਤ ਕੌਰ, — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਕ ਯਥਾਰਥ (ਆਤਮਜੀਤ, ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਅਤੇ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ)*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ,1998

ਆਤਮਜੀਤ ਸਿੰਘ, — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਇਕ ਦੇ ਬਦਲਦੇ ਰੂਪ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1982

ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਰਾਣੀ, *ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2010

ਸੰਤ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ ਸਿੰਘ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਸਾਰਥਿਕਤਾ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1991

ਸਤਪ੍ਰੀਤ ਸਿੰਘ, *ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਚਿਹਨ ਪ੍ਰਬੰਧ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2008

ਸਤਪਾਲ ਕੌਰ, *ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਿਕ ਅਧਿਐਨ*, ਦਿੱਲੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਦਿੱਲੀ, 1986

ਸਤਿਆਨੰਦ, *Dimensions of Realism in Modern Western Drama and their Impact on Punjabi Drama*, Panjab University, Chandigarh, 1983

ਸੰਦੀਪ ਸਿੰਘ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2001

ਸਰਬਜੀਤ ਕੌਰ, *ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਥੀਮਿਕ ਤੇ ਵਿਧਾਗਤ ਅਧਿਐਨ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2007

ਸਰਬਜੀਤ ਕੌਰ, *ਆਤਮਜੀਤ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2010

ਸ਼ਰਮਾ, ਨੀਲਮ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਅਤੇ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਸਤਿਤਵਵਾਦੀ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2006

ਸਰੋਆ, ਗੁਰਪ੍ਰੀਤ ਕੌਰ, *ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2013

ਸਵਰਨ ਸਿੰਘ, *1990 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਬਦਲਦਾ ਪਰਿਪੇਖ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2010

ਸਾਹਨੀ, ਮੋਨਿਕਾ — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਚੇਤਨਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2002

ਸਾਹਿਬ ਸਿੰਘ, — *ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਅਤੇ ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸ ਚੇਤਨਾ ਦਾ ਤੁਲਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ 2005

ਸਿਮਰਜੀਤ ਕੌਰ, — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਦਮਨ, ਹਿੰਸਾ ਅਤੇ ਵਿਦਰੋਹ ਦਾ ਸਰੂਪ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2010

ਸੀਮਾ ਰਾਣੀ, — *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2012

ਸੁਖਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, — *ਅਜਾਇਬ ਕਮਲ ਦੇ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ : ਵਿਧਾਗਤ ਅਧਿਐਨ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2011

ਸੁਤੰਤਰਜੋਤ ਸਿੰਘ — *ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਉਪਰਾਂਤ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ : ਇੱਕ ਅਲੋਚਨਾਤਮਿਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1984

ਸੁਦਰਸ਼ਨ ਕੁਮਾਰ, — *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਾਂਸਕ੍ਰਿਤਕ ਰੂਪਾਂਤਰਣ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1993

ਸੁਮਨ ਕੁਮਾਰੀ, — *ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦਾ ਨਾਟ ਸੰਦਰਭ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1999

ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ, — *ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਇੱਕ ਮੁਲਾਂਕਣ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1995

ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ, — *ਡਾ. ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2005

ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ, — *ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2010

ਸੁਰਜੀਤ ਕੌਰ, — *ਪੰਜਾਬੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਸਰੂਪ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2012

ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਨਾਰੀਵਾਦੀ ਸਰੋਕਾਰ (1961-2002)*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2007

ਸੁਰਿੰਦਰਪਾਲ ਕੌਰ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕ, ਲੋਕਧਾਰਾਈ ਸਮੱਗਰੀ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਣ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2010

ਸੇਠੀ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ, *Impact of Ibsen on Punjabi Drama and Theatre*, Punjabi University, Patiala, 1972

ਸੇਠੀ, ਪਰਮਜੀਤ, *ਆਤਮਜੀਤ ਦੀ ਨਾਟਕ ਕਲਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1987

ਸੇਠੀ, ਮਨੋਹਰ ਰਾਜ, *Theatre of Cruelty and its impact on Punjabi theatre*, Punjabi University, Patiala, 1979

ਸੋਮਪਾਲ ਸਿੰਘ, *ਆਤਮਜੀਤ, ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਤੇ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ* : ਤੁਲਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2013

ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, *Dramatic tradition in the Punjab from Harrapa Antiquity to 1930*, Delhi University, Delhi, 1964

ਹਰਜਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਡਾ.ਚਰਨਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਰਚਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਜਮਾਤੀ ਚੇਤਨਾ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2008

ਹਰਜੀਤ ਕੌਰ, *ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੇ ਨਾਟਕ : ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2006

ਹਰਜੀਤ ਕੌਰ, *ਸਿੱਖ ਗੁਰੂ ਸਾਹਿਬਾਨਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2008

ਹਰਦੀਪ ਸਿੰਘ, *ਪਾਕਿਸਤਾਨੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਰੋਕਾਰ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2012

ਹਰਦੀਪ ਕੌਰ, *ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਆਧੁਨਿਕ ਬੋਧ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2002

ਹਰਪ੍ਰੀਤ ਕੌਰ, *ਆਤਮਜੀਤ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤਕਨੀਕ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2004

ਹਰਭਜਨ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ : ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਚੇਤਨਾ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1988

ਹਰਮਨਪ੍ਰੀਤ ਸਿੰਘ, *ਅਨੁਵਾਦਿਤ ਤੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਸਰਵੇਖਣ ਤੇ ਮੁਲਾਂਕਣ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2012

ਹਰਵਿੰਦਰਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਚੇਤਨਾ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1988

ਕਰਨਦੀਪ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸ ਚੇਤਨਾ (ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ ਅਤੇ ਸਵਰਾਜਬੀਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ)* ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ, 2011

ਕੰਵਲਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਆਧਾਰ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1991

ਕੰਵਲਦੀਪ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਲਿਤ ਚੇਤਨਾ (ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ, ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ, ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਅਤੇ ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ)* ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ, 2005

ਕਾਂਤਾ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਚੇਤਨਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2006

ਕੁਲਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਦਾ ਸਰੂਪ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2002

ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਓਪੇਰਾ : ਸਰਵੇਖਣ ਅਤੇ ਮੁਲਾਂਕਣ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2004

ਕੁਲਵੰਤ ਸਿੰਘ, *ਸੱਤਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਮੂਲਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1999

ਗਗਨਦੀਪ ਸਿੰਘ, *ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੀ ਨਾਟ ਸਿਰਜਣਾ ਅਤੇ ਨਾਟ ਚਿੰਤਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2007

ਗਰਗ, ਜਗਦੀਸ਼ ਰਾਏ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ-ਮੂਲਕ ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1995*

ਗੁਰਸੇਵਕ ਸਿੰਘ, *ਬਸਤੀਵਾਦ, ਉਤਰ ਬਸਤੀਵਾਦ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2011

ਗੁਰਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮਾਨਵੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ, ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ, ਆਤਮਜੀਤ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਅਤੇ ਸਤੀਸ਼ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ*, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ, 2004

ਗੁਰਪ੍ਰੀਤ ਕੌਰ, *ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਖੋਸਲਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਪਰਿਪੇਖ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2012

ਗੁਰਬਚਨ ਸਿੰਘ, *ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਦੇਣ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1982

ਗੁਰਮੀਤ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਲੋਕ-ਕਥਾਵਾਂ ਦੀ ਪੁਨਰ ਸਿਰਜਣਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1990

ਗੁਰਮੀਤ ਸਿੰਘ, *ਕੇਵਲ ਧਾਲੀਵਾਲ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਜੁਗਤਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2011

ਚੰਦਰ ਪ੍ਰਕਾਸ਼, *ਗੁਰਸ਼ਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਵਿਧੀਆਂ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2014

ਚਾਹਲ, ਸੁਰਿੰਦਰ ਕੌਰ, *1970-80 ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਰੀ ਪਾਤਰ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1988

ਚਿਤਸਿਮਰਨ ਕੌਰ, *ਪੌਰਾਣਿਕ ਕਥਾਵਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ ਲਿਖੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1974

ਜਸਪ੍ਰੀਤ ਕੌਰ, *ਰੋਸ਼ਨ ਲਾਲ ਆਹੂਜਾ ਦੇ ਨਾਟਕ : ਵਸਤੂ ਤੇ ਵਿਧਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2012

ਜਸਬੀਰ ਸਿੰਘ, *ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕ ਥੀਮਕ ਤੇ ਵਿਧਾ ਮੂਲਕ ਅਧਿਐਨ,* ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2002

-----, *ਆਧੁਨਿਕ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ,* ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2010

ਜੱਸਲ, ਸਤਨਾਮ ਸਿੰਘ, ਈਸ਼ਵਰ ਚੰਦਰ ਨੰਦਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਿਕ *ਅਧਿਐਨ,* ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1989

ਜਸਵੰਤ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਨਰ-ਨਾਰੀ ਸੰਬੰਧ,* ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1998

ਜਸਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਚਿਹਨ ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ,* ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1993

ਜਗਜੀਤ ਸਿੰਘ, *ਨੌਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਲੋਚਨਾਤਮਕ* ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1996

ਜਗਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਚਿਤਰਤ ਔਰਤ ਦੀ ਮਾਨਸਿਕਤਾ (ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ, ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਤੇ ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ)* ਜੰਮੂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ , ਜੰਮੂ, 2003

ਜਗਰਾਜ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਮੂਲ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ (1960-1985),* ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ, 1992

ਜਨਮੀਤ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ (1947 ਤੱਕ)* ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1987

ਜੌਹਲ, ਬਖ਼ਸ਼ੀਸ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਲੋਕ-ਤੱਤ,* ਪੰਜਾਖ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1983

ਟਿਵਾਣਾ, ਜੁਗਨੂੰ, *ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜ ਸ਼ਾਸਤਰ,* ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2001

ਠਾਕੁਰ, ਮੋਨਿਕਾ, *ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਤੇ ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਥੀਮ-ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ,* ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2011

ਤਰਸੇਮ ਲਾਲ *ਪੰਜਾਬੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ (1925-75) ਇੱਕ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1982

ਤੇਜਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਰਿਆਸਤੀ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀਆਂ*, ਜੰਮੂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਜੰਮੂ, 2009

ਥਿੰਦ, ਕੇਵਲ ਸਿੰਘ, *ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1991

ਦਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਵ ਜੁਗਤ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1991

ਦੀਪ ਇੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2011

ਦੇਵਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, *ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1995

ਧੀਰ, ਕੁਲਦੀਪ ਸਿੰਘ, *ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਪਿਛੋਂ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਇਕ ਸਰਵਪੱਖੀ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1978

ਨਸੀਬ ਸਿੰਘ, *ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1992

ਨਰਿੰਦਰ ਸਿੰਘ ਭੋਲਾ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਉਦਭਵ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ 1900 ਈ: ਤੱਕ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2013

ਨਵਦੀਪ ਕੌਰ *ਪੰਜਾਬੀ ਇਸਤਰੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟ-ਸਰੋਕਾਰ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2014

ਪਰਮਿੰਦਰਜੀਤ ਕੌਰ, *ਕਰਤਾਰ ਸਿੰਘ ਦੁੱਗਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2006

ਪ੍ਰਦੀਪ ਕੁਮਾਰ, *ਸਿੱਖ ਇਤਿਹਾਸ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਚੇਤਨਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2010

ਪ੍ਰਵੀਨ ਕੁਮਾਰੀ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਨਾਰੀਵਾਦੀ ਪਰਿਪੇਖ (ਲੋਹਾ ਕੁੱਟ, ਕਲਾਕਾਰ ਤੇ ਮੈਂ ਵੀ ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ), ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2007*

ਫੁੱਲ, ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਇਕ ਦਾ ਸੰਕਲਪ (1930 ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ 1970 ਤੱਕ ਛਪੇ ਪੰਜਾਬੀ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ)*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1975

ਬੰਸਬੀਰ ਕੌਰ, *ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1992

ਬਚਿੱਤਰ ਸਿੰਘ, *ਮਹਾਂ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਇਕ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1989

ਬਲਗੀਰ, ਕਮਲਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ (1960-80) ਵਿੱਚ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1985

ਬਲਜੀਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਤੇ ਸਮੱਸਿਆ*, ਜੰਮੂ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਜੰਮੂ, 1996

ਬਲਦੇਵ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਦਲਿਤ ਚੇਤਨਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2009

ਬੀਰ ਚੰਦ, *ਅਜਮੇਰ ਸਿੰਘ ਔਲਖ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਮਾਨਵੀ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਨਿਰੂਪਣ (ਸਮਾਜਿਕਤਾ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕਤਾ ਦੇ ਆਧਾਰ 'ਤੇ)* ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਕੁਰੂਕਸ਼ੇਤਰ, 2011

ਬੇਅੰਤ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ : ਨਾਰੀ ਚੇਤਨਾ 'ਚ ਆਉਂਦੇ ਬਦਲਾਓ (ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਅਜਮੇਰ ਔਲਖ, ਆਤਮਜੀਤ ਅਤੇ ਸਵਰਾਜ ਬੀਰ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ)*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2014

ਬੇਦੀ, ਸਰਬਜੀਤ ਸਿੰਘ, *ਐਬਸਰਡ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਉਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ* ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2003

ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਗੁਰਦਿਆਲ ਸਿੰਘ ਫ਼ੁੱਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸਮਾਜ ਸ਼ਾਸਤਰੀ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1998

ਭੁਪਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਸੁਰਜੀਤ ਸਿੰਘ ਸੇਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2004*

————, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕਾਵਿ ਸ਼ਾਸਤਰ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2009

ਭੁੱਲਰ, ਸੁਰਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਲੋਚਨਾਤਮਿਕ ਅਧਿਐਨ*, ਦਿੱਲੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਦਿੱਲੀ, 1990

ਭੂਪਾਲ ਦਾਸ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਮਿੱਥ ਕਥਾਵਾਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰਣ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1998

ਭੋਗਲ, ਅਮਨਦੀਪ, *ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ ਵਿਧਾਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2011

ਮਹਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿੱਚ ਫ਼ੋਕ-ਮੋਟਿਫ਼ ਅਤੇ ਫ਼ੋਕ-ਡਿਜ਼ਾਇਨ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1992

ਮਨਜੀਤ ਸਿੰਘ, *ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ : ਇੱਕ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2000

ਮਨਜੀਤ ਕੌਰ, *ਆਈ. ਸੀ. ਨੰਦਾ, ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਅਤੇ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ : ਇੱਕ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 1991

ਮਨਜੀਤ ਪਾਲ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ-ਨਾਟ ਦਾ ਅਧਿਐਨ (ਸਭਿਆਚਾਰ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ)*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1980

ਮਨੋਰਮਾ ਸਮਾਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਰੀਵਾਦੀ ਅਧਿਐਨ, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2010*

ਮੋਹਨਜੀਤ ਕੌਰ ਪੂਨਮ, *ਪੰਜਾਬੀ ਇਕਾਂਗੀ ਉਦਭਵ ਤੇ ਵਿਕਾਸ (ਰੂਪਾਤਮਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ 1849-1960)*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1982

ਯੋਗਰਾਜ, *ਉੱਤਰ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਕਾਲ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤਨਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2000

ਰਸ਼ਪਾਲ ਸਿੰਘ, *ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ-ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿੱਚ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2001

ਰਘਬੀਰ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਸਮਾਜਕ ਦੁਖਾਂਤ : ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ (ਡਾ. ਹਰਚਰਨ ਸਿੰਘ, ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ ਅਤੇ ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਧਾਰ 'ਤੇ)*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2002

ਰਜਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, *1975 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਨਾਟ ਜੁਗਤਾਂ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1992

ਰਜਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਰਿਪੇਖ (1980 ਈ. ਤੋਂ 2007 ਈ. ਤੱਕ)*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, 2012

ਰੰਧਾਵਾ, ਜਸਪਾਲ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਟੀ. ਵੀ. ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ (ਦੂਰਦਰਸ਼ਨ ਜਲੰਧਰ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿੱਚ)*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2002

ਰਵਿੰਦਰ ਸਿੰਘ, *ਚਰਨ ਦਾਸ ਸਿੱਧੂ ਦਾ ਨਾਟ ਜਗਤ*, ਦਿੱਲੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਦਿੱਲੀ, 1994

ਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਗੁਰਚਰਨ ਸਿੰਘ ਜਸੂਜਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚੀ ਅਧਿਐਨ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2000

ਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਹਰਸਰਨ ਸਿੰਘ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਸੰਵੇਦਨਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2006

ਰਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਰਵਿੰਦਰ ਰਵੀ ਦੇ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਥੀਮ ਵਿਗਿਆਨਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ*, ਦਿੱਲੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਦਿੱਲੀ, 2011

ਰਵੇਲ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬ ਦੀ ਲੋਕ ਨਾਟ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1998

ਰਾਜਵਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਕਪੂਰ ਸਿੰਘ ਘੁੰਮਣ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿੱਚ ਨਾਰੀ ਸੰਵੇਦਨਾ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1994

ਰਾਜਿੰਦਰ ਕੁਮਾਰ, *1975 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਨਾਟ-ਜੁਗਤਾਂ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 1992

ਰਾਜਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਪੰਜਾਬੀ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪਰਿਪੇਖ (1980 ਤੋਂ 2009 ਈ. ਤੱਕ)*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 2012

ਰੁਪਿੰਦਰ ਕੌਰ, *ਸ਼ਤਾਬਦੀ ਨਾਟਕ : ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਣ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ*, ਗੁਰੂ ਨਾਨਕ ਦੇਵ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਅੰਮ੍ਰਿਤਸਰ, 1999

ਰੇਸ਼ਮ ਸਿੰਘ, *ਪੰਜਾਬੀ ਨਾਟਕ ਵਿੱਚ ਰਾਜ ਦੀਆਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਉਹਨਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਵਿਦਰੋਹ ਦਾ ਅੰਤਰ-ਸੰਬੰਧ*, ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ, 2010

ਵੀਰਪਾਲ ਕੌਰ, *ਸੰਤ ਸਿੰਘ ਸੇਖੋਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ : ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੇ ਵਿਧੀ*, ਪੰਜਾਬੀ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਪਟਿਆਲਾ, 2009

ਨਾਟਕ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ

ੳ

ਉੱਚਾ	loud

ਅ

ਅੰਕ	act
ਅਕਾਸ਼ੀਪਟ	cyclorama
ਅਖਾੜਾ ਥੀਏਟਰ	arena theatre
ਅਗਰਭੂਮਣ	fore grounding
ਅੰਤਿਮ ਝਾਕੀ	finale
ਅਨੁਕਰਨ	imitation
ਅਭਿਨੇਤਰੀ	actress
ਅਭਿਨੇਤਾ	actor
ਅਭਿਨੈ	acting
ਅਭਿਨੈ ਸਥਾਨ	acting area
ਆਕ੍ਰਿਤੀ	contour
ਐਲਿਜ਼ਾਬੇਥਨ ਥੀਏਟਰ	Elizabethan theatre

ੲ

ਇਕ ਪਾਤਰੀ ਨਾਟਕ	solo play
ਇਕਾਂਗੀ	one act play

ਸ

ਸੰਗੀਤ	music
ਸੰਗੀਤ ਨਾਟ	opera
ਸਟੂਡੀਓ	studio
ਸਟੇਜੀ ਬਣਤਰ	stage composition
ਸਧਾਰਨੀਕਰਨ	generalisation
ਸਮੂਹਕ ਅਭਿਨੈ	ensemble
ਸਮੂਹ ਗਾਣ	chorus

ਸਵਾਂਗ	mimic
ਸਿਖਰ	climax
ਸੁਖਾਂਤ	comedy
ਸੂਤਰਧਾਰ	stage manager
ਸ਼ੌਕੀਆ ਰੰਗਮੰਚ	amateur theatre

ਹ

ਹਿਲਜੁਲ	movement

ਕ

ਕਸਬੀ	professional
ਕਾਮਦੀ	comedy
ਕਾਰਜ	action
ਕਾਵਿ-ਸ਼ਾਸਤ੍ਰ	poetics
ਕਾਵਿ ਨਾਟ	verse

ਖ

ਖ਼ਲਨਾਇਕ	villain
ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਰੰਗਸ਼ਾਲਾ	open air theatre

ਗ

ਗਤੀ ਨਿਯੰਤਰਣ	timing
ਗੋਲ ਰੰਗ ਸ਼ਾਲਾ	amphi theatre

ਚ

ਚਾਨਣ ਚੱਕਰ	spot light
ਚਿਤ੍ਰਾਤਮਿਕਤਾ	picturisation
ਚੁਪ ਅਭਿਨੈ	pantomime
ਚੋਰ ਦਰਵਾਜ਼ਾ	trapdoor

ਛ

ਛਾਇਆ ਚਿੱਤਰ	silhouette

ਤ

ਤਤਕਾਲੀ ਸਿਰਜਨ	improvisation
ਤਨਾਓ	tension
ਤਾਲ	rhythm/ tempo
ਤਿੰਨ ਦਿਸ਼ਾਵੀ ਕਲਾ	three dimensional art

ਥ

ਥੀਏਟਰ	theatre

ਦ

ਦਰਸ਼ਕ	spectators/Audience
ਦੁਖਾਂਤ	tragedy
ਦੁਖਾਂਤਕ-ਸੁਖਾਂਤ	tragic-comedy
ਦ੍ਰਿਸ਼	scene
ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੱਜਾ	decor
ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਉਂਤਕਾਰ	set designer

ਨ

ਨਕਲ	mimicry
ਨਾਇਕ	hero
ਨਾਇਕਾ	heroine
ਨਾਟਕ	drama
ਨਾਟਕਕਾਰ	playwright
ਨਾਟ ਘਰ	play House
ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ	dancing troupe
ਨਾਟਯ ਧਰਮੀ	conventional
ਨਾਟ ਯੁਕਤੀ	dramatic device
ਨਾਟ ਰੂੜ੍ਹੀ	dramatic convention
ਨਾਟ ਵਿਸ਼ਰਾਮ	interlude
ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ	ballet
ਨ੍ਰਿਤ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ	dance director
ਨ੍ਰਿਤ ਲਿਪੀ	choreography

ਨ੍ਰਿਤ ਲਿਪੀਕਾਰ	choreographer
ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ	director
ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ	direction
ਨੁਕੜ ਨਾਟਕ	corner play
ਨੇਪਥਯ	green room
ਨੌਟੰਕੀ	folk dance

ਪ

ਪੱਬਬੱਤੀਆਂ	footlights
ਪ੍ਰਸਤਾਵ	resolution
ਪ੍ਰਸਤੁਤੀ	production
ਪ੍ਰਕਾਰਜੀ	functional
ਪ੍ਰਤਿਨਾਇਕ	villain
ਪ੍ਰਤੀਕਵਾਦ	symbolism
ਪ੍ਰੇਕਸ਼ਾ ਗ੍ਰਿਹਿ	auditorium
ਪਾਤਰ	character
ਪਿੱਟ	pit
ਪਿੱਠਭੂਮਣ	backgrounding
ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ	background
ਪੂਰਵ ਰੰਗ	preliminaries
ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਥੀਏਟਰ	professional theatre
ਪੋਸ਼ਾਕ ਵਿਉਂਤਕਾਰੀ	dress designing
ਪ੍ਰੋਡਿਊਸਰ	producer

ਬ

ਬਣਤਰ	composition
ਬਲੌਕਿੰਗ	blocking

ਭ

ਭੁਲੇਵਾਂ	illusion

ਮ

ਮਸ਼ਕਰੀ	farce

ਮੰਗਲਾਚਰਨ	epilogue
ਮੰਚ	stage
ਮੰਚ ਅਗੇਤਰ	down stage
ਮੰਚ ਸੱਜਾ	stage setting
ਮੰਚ ਸੱਜਾਕਾਰ	stage designer
ਮੰਚ ਸ਼ਿਲਪ	stage craft
ਮੰਚ ਕਲਾ	theatre art
ਮੰਚ ਪ੍ਰਬੰਧਕ	stage manager
ਮੰਚ ਪਿਛੇਤਰ	upstage
ਮੰਚ ਪਿਛੋਕੜ	back stage
ਮੰਡੂਆ	playhouse
ਮਨਬਚਨੀ	soliloquy
ਮਨੋਸਥਿਤੀ	mood
ਮਾਈਮ	mime
ਮੁਖੌਟਾ	mask
ਮੁਦਰਾ	gesture
ਮੂਕ ਅਭਿਨੈ	pentomime
ਮੌਕਾਮੇਲ	coincidence

ਯ

ਯੂਨਾਨੀ ਥੀਏਟਰ	Greek theatre

ਰ

ਰੰਗਸ਼ਾਲਾ	playhouse
ਰੰਗ ਮੰਚ	theatre
ਰੰਗਮੰਚੀ ਕੋਡ	theatrical codes
ਰੰਗਾ	stage manager
ਰੂੜ੍ਹੀ	convention
ਰੇਖਾ	line
ਰੋਸ਼ਨੀ	light
ਰੋਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ	light effects

ਲ

ਲੱਖਣਾਰਥ	connotation
ਲਿਖਿਤ ਪਾਠ	script
ਲੁਕਵੀਂ ਹਿਲਜੁਲ	disguised movement
ਲੈਅ	tempo
ਲੋਕ ਅਭਿਨੇਤਾ	folk actor
ਲੋਕ ਸੰਗੀਤ	folk music
ਲੋਕ ਸਾਜ਼	folk instruments
ਲੋਕ ਕਲਾ	folk art
ਲੋਕ ਨਾਟਕ	folk drama
ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ	folk theatre

ਵ

ਵਕਫ਼ਾ	pause
ਵਾਰਤਾਲਾਪ	dialogue
ਵਿਅੰਗ	satire
ਵਿਸ਼ਰਾਮ ਕਮਰਾ	retiring room
ਵਿਤਰੇਕ	contrast
ਵਿਥ ਸੂਝ	perspective
ਵਿਦੂਸ਼ਕ	clown
ਵਿਰੇਚਨ	catharsis
ਵੇਸਭੂਸ਼ਾ	costume

Printed at : PANJAB UNIVERSITY PRESS, CHANDIGARH
P.U.P. (487)–400+4P./10.03..2015

ਪਬਲੀਕੇਸ਼ਨ ਬਿਊਰੋ
ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ, ਚੰਡੀਗੜ੍ਹ

ISBN 81-85322-51-1